


# Zeitwesen

Autobiographik österreichischer Künstlerinnen und Künstler im Spannungsfeld von Politik und Gesellschaft 1900–1945

Eine Studie zu Alfred Kubin, Oskar Kokoschka, Aloys Wach, Erika Giovanna Klien und Margret Bilger

böhlau

Birgit Kirchmayr

böhlau

Böhlaus Zeitgeschichtliche Bibliothek

Begründet von Helmut Konrad

Herausgegeben von Marcus Gräser und Dirk Rupnow

Band 42

Die „Zeitgeschichtliche Bibliothek“ im Böhlau Verlag veröffentlicht Arbeiten zur österreichischen und internationalen Zeitgeschichte. Als „Zeitgeschichte“ wird dabei die Geschichte des 20. und 21. Jahrhunderts verstanden, wobei – dem Verständnis von „Zeitgeschichte“ als „Vorgeschichte der Gegenwart“ folgend – problemorientiert auch frühere Jahrzehnte relevant sein können. Im Zugriff auf Methoden und Theorien herrschen Offenheit und Pluralität, wobei Arbeiten mit einer gesellschaftsgeschichtlichen und/oder internationalen Perspektive im Mittelpunkt stehen. Eingereichte Manuskripte durchlaufen ein Peer Review-Verfahren durch die Begutachtung im Rahmen universitärer Qualifikationsverfahren oder des bei Forschungsförderungsorganisationen beantragten Druckkostenzuschusses bzw. durch ein von den Herausgebern veranlasstes double-blind Peer Review.

Birgit Kirchmayr

# Zeitwesen

Autobiographik österreichischer Künstlerinnen und Künstler im Spannungsfeld von Politik und Gesellschaft 1900–1945

Eine Studie zu Alfred Kubin, Oskar Kokoschka, Aloys Wach, Erika Giovanna Klien und Margret Bilger

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

Gedruckt mit Unterstützung durch
Amt der Niederösterreichischen Landesregierung
Zukunftsfonds der Republik Österreich
Amt der Oberösterreichischen Landesregierung
Open Access Publikationsfonds der Johannes Kepler Universität Linz










Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über https://dnb.de abrufbar.



Korrektorat: Verena M. Schirl
Umschlag: Michael Haderer, Wien
Umschlagabbildung: Erika Giovanna Klien, Straßenkampf, 1930 (Universität für
Angewandte Kunst Wien, Kunstsammlung und Archiv, Inv. Nr. Klien 561)
Satz: Bettina Waringer, Wien

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN (Print): 978-3-205-23309-1
ISBN (PDF): 978-3-205-23310-7
https://doi.org/10.7767/9783205233107

# Inhalt



„Ich sehe auch immer mit neuem Staunen,
daß der echte künstlerische Ausdruck das *ganze Zeitwesen* verklärt spiegelt,
wie in alten Zeiten, so auch jetzt!“
*Alfred Kubin an Günther Franke, 24.4.1932*

„Ich bin kein Künstler, und daher müßte ich mir sagen,
daß die Feuerseele des künstlerischen Genius mir so fremd ist
wie der Bewohner des Mars; daß ich nicht wagen könne, über ihn zu urteilen.
Ich weiß auch nicht, ob ich ihn fasse.“
*Salomo Friedländer an Alfred Kubin, 7.5.1933*

„Die Texte, gewiß. – Aber es sind menschliche Texte.
Und selbst noch die Worte, die sie bilden, sind gestopft mit menschlicher Substanz.
Und alle haben ihre Geschichte, klingen anders zu anderen Zeiten,
und selbst wo sie auf materielle Gegenstände verweisen, bezeichnen sie nur selten
dieselben Realitäten, gleiche oder gleichwertige Eigenschaften.“
*Lucien Febvre, Ein Historiker prüft sein Gewissen*



# Einleitung

## Fragestellung und Ausgangsthesen

Am Anfang des Forschungsvorhabens, das diesem Buch zugrunde liegt, stand eine Ausstellung. Im Jahr 2008/2009 kuratierte ich für „Linz 2009 – Kulturhauptstadt Europas" die Ausstellung „Kulturhauptstadt des Führers. Kunst und Nationalsozialismus in Linz und Oberösterreich".[1] Neben vielen anderen inhaltlichen Aspekten ging es im Konzept dieser Ausstellung darum, Biographien von KünstlerInnen mit einem Fokus auf die Jahre von 1938 bis 1945 zu untersuchen. In den meisten biographischen Darstellungen von KünstlerInnen, sei es in Selbstdarstellungen oder Veröffentlichungen über die jeweiligen Personen, fehlten diese Jahre schlichtweg. Bei den männlichen Vertretern gab es allenfalls einen Verweis auf den geleisteten Kriegsdienst. Zu künstlerischer Tätigkeit oder persönlicher Involvierung in politische Geschehnisse der Zeit fanden sich aber nur wenige Spuren. Betrachtete man dann weiter Dokumente aus den unmittelbaren Nachkriegsjahren, fand sich nicht selten der entweder selbst oder von FreundInnen, Angehörigen und KollegInnen vorgebrachte Entlastungsversuch, die Person sei *Künstler* und somit nur den Künsten verpflichtet gewesen und über jegliche politische Positionierung gewissermaßen a priori erhaben. Selbst wenn die betreffenden Personen Parteimitglieder waren oder Leitungsfunktionen im NS-Kulturapparat innehatten, seien diese Positionen nicht aus ideologischer Überzeugung, sondern immer nur zum Schutz der Kunst eingenommen worden.

Dieses Bild des Künstlers, der so erhaben und unberührt über dem politischen Geschehen zu stehen scheint – woher stammte es, konnte es eine Berechtigung haben und war es jemals Realität? Steht es nicht diametral zu einem gegenwärtigen Verständnis von Kunst, von der politische Einmischung und Positionierung unbedingt verlangt wird? Wann vollzog sich dieser Wandel und woraus speiste sich das oben beschriebene Bild? Eine mit der „Hochschätzung des Geistigen" verbundene gleichzeitige „Abwertung des Politischen und Ökonomischen", so formuliert Georg Bollenbeck die in der Aufklärung wurzelnden Ideale deutschen Bildungsbürgertums, prägte zweifellos auch noch die kollektive Identität der kulturellen Moderne

1 Vgl. Birgit Kirchmayr (Hg.), „Kulturhauptstadt des Führers". Kunst und Nationalsozialismus in Linz und Oberösterreich, Linz, Weitra 2008.

des frühen 20. Jahrhunderts.[2] Emil Nolde schrieb in seiner Autobiographie: „Ich wußte nichts von Politik. Sie und Kunst schienen mir gegensätzlich."[3] Aber wie gleichgültig konnte man seiner politischen und gesellschaftlichen Umwelt gegenüber sein? Und: Konnte man in einer Zeit, in der sich umwälzende politische und gesellschaftliche Transformationen vollziehen, überhaupt unpolitisch sein?

Immer mehr regte sich in mir der Wunsch, der Frage nach dem Verständnis von Politik in Künstlerbiographien nachzugehen und nach dem Verhältnis von Kunst, Politik und Gesellschaft in der Zeit vor 1945 zu forschen. Ich ging dabei von der These aus, dass im Selbst- sowie im Fremdbild von KünstlerInnen Stereotype prägend waren, die ihre Position innerhalb der Gesellschaft in einem bestimmten Rahmen festlegten und ihr politisches Selbstverständnis mitbeeinflussten. Im Sinne eines weit gefassten Politikbegriffs wollte ich nicht nur Reaktionen, Stellungnahmen oder Interventionen zu politischen Zäsuren, Perioden oder Persönlichkeiten untersuchen, sondern den Blick auch auf die grundlegende Verortung im gesellschaftlichen Wandlungsprozess der Moderne richten. Es galt dominierende gesellschaftliche Diskurse des Untersuchungszeitraums aufzuspüren und die jeweilige autobiographische Positionierung der ausgewählten Künstlerpersönlichkeiten darin zu hinterfragen und mit ihrer politischen Haltung in Beziehung zu setzen.

Wenn ich hier von Diskursen spreche, orientiere ich mich an Michel Foucaults Diskursbegriff in folgendem Sinne: „Die Bedingungen dafür, daß ein Diskursgegenstand in Erscheinung tritt, die historischen Bedingungen dafür, darüber ‚etwas sagen' zu können, und dafür, daß mehrere Menschen Verschiedenes darüber sagen können, die Bedingungen dafür, daß er sich mit anderen Gegenständen in ein verwandtes Gebiet einschreibt, […] diese Bedingungen sind, wie man sieht, zahlreich und gewichtig. Das bedeutet, daß man nicht in irgendeiner Epoche über irgendetwas sprechen kann: es ist nicht einfach, etwas Neues zu sagen; […] Er [Anm.: der Diskurs] existiert unter den positiven Bedingungen eines komplexen Bündels von Beziehungen."[4] In diesem komplexen System, das Diskurse erzeugt, sind die in diesem Buch auftretenden KünstlerInnen als AkteurInnen eingebunden. Es geht nicht darum, ihre Reaktionen auf vorgegebene Themen zu untersuchen, sondern sie als konstitutive Mitglieder des diskursiven Systems zu verstehen. Die vorliegende Stu-

2 Georg Bollenbeck, Tradition. Avantgarde. Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne 1880–1945, Frankfurt am Main 1999, 39.

3 Emil Nolde, Mein Leben, Köln 2008 [EA 1931], 214. Diese Aussage über die scheinbare Gegensätzlichkeit von Kunst und Politik wurde von Nolde im Zusammenhang mit dem ihm vorgeworfenen Antisemitismus vorgebracht, diente also, wie in vielen anderen Fällen, der Rechtfertigung und Widerlegung eines politischen Vorwurfs.

4 Michel Foucault, Archäologie des Wissens, Frankfurt am Main 1990, 67 f.

die versteht sich dabei nicht als Diskursanalyse im Sinne einer Methode, in der die Untersuchung semantischer Fragestellungen dominiert. Es geht vielmehr darum, vor der Folie des Diskursbegriffs die Rolle der ProtagonistInnen in einem klassisch hermeneutischen Zugang zu analysieren.

Methodisch bildete die Auseinandersetzung mit auto/biographischen Dokumenten die Basis der vorliegenden Analyse, um primär die Selbstwahrnehmung und die auto/biographischen Strategien der ProtagonistInnen abbilden zu können. Ausgewählt für die Studie wurden fünf Künstlerpersönlichkeiten, deren zentrale Schaffensperiode sich vom beginnenden 20. Jahrhundert bis zur Zeit des Nationalsozialismus und Zweiten Weltkriegs sowie gegebenenfalls darüber hinaus erstreckte, das heißt KünstlerInnen, die etwa zwischen 1880 und 1900 geboren waren. Auf den konkreten Auswahlprozess werde ich an späterer Stelle noch näher eingehen, hier soll der Blick zunächst noch auf den Untersuchungs(zeit)raum gelenkt werden.

Von der Jahrhundertwende weg erlebte die österreichische Bevölkerung schnell aufeinanderfolgende einschneidende Zäsuren: den Ersten Weltkrieg, das Ende der k. u. k. Monarchie, die Etablierung der Republik, den Übergang in den autoritären „Ständestaat" und die Machtübernahme der Nationalsozialisten. Ausgehend von der eingangs skizzierten apolitischen Künstlerattitüde gehe ich von der Annahme aus, dass diese genau in jenen Jahrzehnten des frühen 20. Jahrhunderts immer schwerer aufrechtzuerhalten war und spätestens mit dem Nationalsozialismus eine nachhaltige Änderung erfahren musste. Parallel zum politischen vollzog sich ein tiefgreifender gesellschaftlicher Wandel – etwa im Bereich der Geschlechterverhältnisse oder der zunehmenden Technisierung und Beschleunigung –, dem in der vorliegenden Studie ebenso nachgespürt wird. Interessiert hat mich dabei die Frage, ob KünstlerInnen innerhalb dieses Wandlungsprozesses eine spezielle Rolle einnahmen. Ich gehe davon aus, dass KünstlerInnen in Bezug auf gesellschaftliche Neuerungen prinzipiell größere Freiräume zugestanden werden. Einem Außenseiter- oder Exzentrikerstereotyp folgend war es für KünstlerInnen – um ein Beispiel zu nennen – um 1910 leichter oder naheliegender, sich dem Buddhismus zuzuwenden als für Personen, die dem bürgerlichen Milieu verhaftet waren.

Die Fragestellung nach den gesellschaftlichen Wandlungsprozessen und damit zusammenhängenden Diskursen ist dabei zutiefst verbunden mit der Frage nach dem politischen Verhalten von KünstlerInnen. Der Versuch, politische Haltungen festzumachen, wird oftmals in einem zu engen Rahmen angesetzt. Eine analytische Ausweitung auf zunächst nicht explizit politisch erscheinende Diskurse kann das Bild überraschend verändern. Um auch hier wieder ein konkretes Beispiel zu nennen: Während sich aus der kunst- und kulturpolitischen Haltung Alfred Kubins auf

eine ablehnende Haltung hinsichtlich nationalsozialistischer Ideologie schließen ließe, eröffnet die Analyse von Kubins Verankerung im rassisch-völkischen Esoterikdiskurs des frühen 20. Jahrhunderts neue Sichtweisen.

Strukturell ergaben sich aus dem Forschungsansatz drei große Themenblöcke, die die Hauptfragen der Arbeit bündeln: „KünstlerInnen über sich", „KünstlerInnen und gesellschaftliche Diskurse" und schließlich „KünstlerInnen und Politik". Das Kapitel zuvor steckt das theoretisch-methodische Feld im Bereich der Auto/Biographie- und KünstlerInnenforschung ab. In „KünstlerInnen über sich" ist es das Anliegen, die autobiographische Selbstdarstellung der einzelnen KünstlerInnen unter Bezugnahme auf bestehende Künstlermythen zu untersuchen. Ohne noch auf einzelne Diskurse zu fokussieren, werden Autobiographien und autobiographische Dokumente der jeweiligen KünstlerInnen in ihrer Gesamtheit analysiert. Wichtig erschien dafür ein – in vielen kunsthistorischen und biographischen Darstellungen zu wenig berücksichtigter – quellenkritischer Zugang, der nicht nur auf den Inhalt dieser Texte eingeht, sondern auch Entstehungs- und Überlieferungskriterien berücksichtigt und in der Analyse sichtbar macht. Alfred Kubins Autobiographie „Aus meinem Leben" wird beispielsweise meist in der erst posthum zusammengeführten Fassung aus den 1970er-Jahren zitiert, ohne auf die einzelnen Schreib- und Publikationsetappen einzugehen, nach denen Teile des Textes bereits 1911, andere erst in den 1950er-Jahren knapp vor dem Tod des Künstlers entstanden sind. Das Kapitel „KünstlerInnen und gesellschaftliche Diskurse" setzt in Form einer Querschnittanalyse fort. Anhand der Diskurse um Geschlecht, Geschwindigkeit und Spiritualität werden autobiographische Positionierungen der jeweiligen KünstlerInnen herausgearbeitet. Das Kapitel „KünstlerInnen und Politik" fokussiert auf die politischen Entwicklungen und Zäsuren zwischen Monarchie und Zeit des Nationalsozialismus. Hier wird explizit nach politischen Stellungnahmen, politischem Handeln und der daraus abgeleiteten politischen Selbstwahrnehmung gefragt.

## Theoretische Bezugsrahmen

Die vorliegende Studie versteht sich als historische Forschungsarbeit mit kulturwissenschaftlichem Hintergrund, was einen interdisziplinären Zugang mit sich bringt. Im Konkreten nehmen Forschungsansätze aus der Soziologie und Literaturwissenschaft neben solchen aus der Kunstwissenschaft eine besondere Rolle ein und werden mit meinem aus der Geschichtswissenschaft kommenden disziplinären Zugang in Verbindung gesetzt.

Methodisch steht die Arbeit mit auto/biographischen Quellen im Mittelpunkt. Über die angemessene Methode des auto/biographischen Schreibens und des Umgangs mit auto/biographischen Quellen ist schon seit dem 19. Jahrhundert viel reflektiert worden, und gerade in jüngster Zeit erfolgten zentrale Anstöße der Biographieforschung, die nicht zuletzt aus der radikalen Kritik und Infragestellung durch die Postmoderne rühren. Auto/biographische Konzepte, die aus den aktuellen Methoden- und Theoriediskussionen ihr *toolkit*[5] beziehen und im Wesentlichen auf der Grundannahme eines aktiven Selektions- und Konstruktionsprozesses in der auto/biographischen Arbeit beruhen, bestimmen meinen Forschungszugang. Einige Ansätze erwiesen sich für meine Fragestellung als besonders produktiv. Zu nennen sind hier vor allem Liz Stanleys Überlegungen zum *auto/biographical I* und Carl Pletschs Konzept des *autobiographical life*.

Die englische Soziologin Liz Stanley lieferte mit ihrem 1992 erschienenen Band „The Auto/Biographical I" einen zentralen Beitrag zur Debatte um das auto/biographische Subjekt.[6] Sie verwehrt sich darin gegen die gängige Praxis des unsichtbaren und gleichzeitig allwissenden Biographen, dessen eigene Position nicht sichtbar gemacht und reflektiert wird. In ihre Kritik schließt sie die Autobiographie mit ein, die sich genau wie die Biographie als Ergebnis einer Selektions- und Konstruktionsleistung des Autors oder der Autorin präsentiert. Ausgehend von einem Verständnis von Autobiographik, das die Genregrenzen öffnen möchte („There are many forms that writing a life can take"),[7] verweist Stanley auf die zentrale Rolle, die lebensgeschichtliche AutorInnen einnehmen, indem sie aus einer unendlichen Fülle an Lebensereignissen und -erfahrungen, die bereits durch den Gedächtnisprozess nur mehr selektiv und fragmentiert vorhanden sind, eine weitere Selektions- und schließlich Konstruktionsaufgabe übernehmen.

Stanleys Zugang zu auto/biographischer Forschung wurde für die vorliegende Studie mit einem Konzept kombiniert, das sich für die Analyse der ausgewählten Künstlerbiographien als besonders gewinnbringend erwies: Carl Pletschs These eines *autobiographical life*.[8] Ausgehend von der biographischen Beschäftigung mit Friedrich Nietzsche entwickelte der amerikanische Historiker ein Modell, das seinen Ursprung in der Auseinandersetzung mit der Geniekonzeption des 19. Jahrhunderts

---

5 Sidonie Smith/Julia Watson (Hg.), Reading autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives, Minneapolis 2010, 235 ff.

6 Liz Stanley, The Auto/Biographical I. The Theory and Practice of Feminist Auto/Biography, Manchester, New York 1995, 3.

7 Stanley, The Auto/Biographical I, 124.

8 Carl Pletsch, On the Autobiographical Life of Nietzsche, in: George Moraitis/George H. Pollock (Hg.), Psychoanalytic Studies of Biography, Madison 1987, 405–444.

hat. An der Person von Nietzsche konnte Pletsch aufzeigen, wie sich der junge Philosoph in ein bestehendes biographisches Modell, in seinem Fall jenes des Genies, einschrieb. Die bewusste Modellierung oder Konstruktion einer Rolle erfordert, so Pletsch, ein hohes Bewusstsein über das eigene auto/biographische Handeln („autobiographical consciousness"). Wichtig ist, dass dieses Bewusstsein nicht nur ein gegenwärtiges, sondern ein posthumes Bild miteinbezieht. Es geht – wie es Pletsch formuliert – um ein Leben „in Erwartung seiner Biographen" („living in anticipation of one's biographers").[9]

Neben einem individuellen Zugang stellt sich bei der vorliegenden Arbeit die Frage nach einer über das Individuelle hinausgehenden kollektiven Identität als KünstlerIn. Ausgehend von der These von Jan Assmann, die Identität als Sache des Bewusstseins begreift, formulierte der Historiker Volker Depkat: „Kollektive Identitäten existieren nur in dem Maße, in dem sich einzelne mit den Wertideen und Normen einer größeren Gruppe identifizieren."[10] Mit der Frage nach einer kollektiven Vorstellung einer Künstleridentität beschäftigten sich bereits in den 1930er-Jahren im Umfeld von Wiener Schule und Psychoanalyse die beiden Kunsthistoriker und Sozialwissenschafter Ernst Kris und Otto Kurz. Ihr Werk zur „Legende vom Künstler" erwies sich als wichtiger Zugangsschlüssel für die hier analysierten Künstlerbiographien.[11] Die von Kris und Kurz herausgearbeiteten „biographischen Formeln" wurden in den vorliegenden Künstlerauto/biographien gesucht und – so viel kann unbedingt schon vorweg genommen werden – vielfach bestätigt. Narrative vom Außenseiter-Künstler, vom verkannten Genie, von der frühen und zufälligen Entdeckung der Begabung – viele bis zu Giorgio Vasaris Künstlerviten des 16. Jahrhunderts zurückreichende „biographische Formeln" lassen sich auch in den für diese Studie untersuchten auto/biographischen Darstellungen nachweisen und als bestimmende Elemente für die jeweilige auto/biographische Konstruktion festmachen. Damit schließt sich nicht zuletzt der Kreis zu Liz Stanleys Postulat der Aufhebung einer Grenzlinie von biographischem und autobiographischem Ansatz, insofern sich klar zeigen lässt, dass die von Kris und Kurz anhand der Künstler*biographik* erarbeiteten Formeln ebenso in der Künstler*autobiographik* wirkmächtig sind. Weniger bedeutend erscheint es dabei, ob die darin tradierten Mythen und

9 Pletsch, Autobiographical Life, 415.

10 Volker Depkat, Autobiographie und die soziale Konstruktion von Wirklichkeit, in: *Geschichte und Gesellschaft* 29 (2003) 3, 441–476, 466. – Unter Bezugnahme auf Jan Assmann, Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992.

11 Ernst Kris/Otto Kurz, Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt am Main 1980.

Legenden vom Künstler auch tatsächlich zutreffend sind, vorrangig geht es darum, sie als bestimmende Identitätsnarrative zu erkennen.

Inspiriert von Forschungsarbeiten, die sich auf theoretischer Ebene und/oder praktischer Anwendung einer speziellen Quellenkritik für auto/biographische Quellen widmen,[12] war es mir weiters ein zentrales Forschungsanliegen, den Quellen selbst in dieser Arbeit besondere Aufmerksamkeit zu widmen. Trotz des gestiegenen Bewusstseins für Methoden- und Theoriefragen in der Auto/Biographie- und KünstlerInnenforschung ist die theoretische Auseinandersetzung mit dem Quellenmaterial immer noch vernachlässigt. Diskussionen oder gar Definitionen dessen, was als „autobiographische Quelle" im Konkreten verstanden wird, sind selbst in einschlägigen Publikationen selten anzutreffen. Angesichts der Bedeutung, die der Quellenkritik in der vorliegenden Arbeit entgegengebracht wird, wird die Thematik im folgenden Abschnitt noch eigens dargestellt.

### Quellen

In der Geschichtswissenschaft werden Auto/Biographien, Briefe und Tagebücher oft unter den Begriffen Ego-Dokumente oder Selbstzeugnisse erfasst, für die vorliegende Studie präferiere ich den Begriff der auto/biographischen Quelle. Ähnlich wie beim Ego-Dokument lässt sich auch für diese Bezeichnung nur schwer eine verbindliche Definition vorlegen. Es wird an späterer Stelle dieser Studie noch ausführlich auf die Problematik eingegangen, hier möchte ich nur einige allgemeine Überlegungen dazu ausführen. Ausgehend vom Begriff lässt sich eine auto/biographische Quelle sowohl hinsichtlich ihres Inhalts wie auch der Autorschaft definieren. Das heißt, „auto-bio-graphisch" kann zunächst als „auto-graphisch" im Sinne von selbstverfasst verstanden werden. „Auto-graphische" Quellen müssen nicht zwingend eine bewusste Lebensreflexion darstellen, sie sind allein durch die Autorschaft klassifiziert. Nach einer solchen Definition liegen meiner Forschungsarbeit „autographische" Quellen zugrunde, von denen ein Teil auch im engeren Sinne „auto-bio-graphisch" ist, d.h. zudem eine Form biographischer Reflexion aufweist. Wenn ich in Anlehnung an Liz Stanley den Begriff auto/biographisch verwende, möchte

12 Vgl. u.a. Monika Bernold/Johanna Gehmacher, Auto/Biographie und Frauenfrage. Tagebücher, Briefwechsel, Politische Schriften von Mathilde Hanzel-Hübner (1884–1970), Wien 2003; Volker Depkat, Nicht die Materialien sind das Problem, sondern die Fragen, die man stellt. Zum Quellenwert von Autobiographien für die historische Forschung, in: Thomas Rathmann/Nikolaus Wegmann (Hg.), „Quelle". Zwischen Ursprung und Konstrukt. Ein Leitbegriff in der Diskussion, Berlin 2004, 102–117.

ich damit ebenso die scharfe Grenzziehung von biographisch und autobiographisch in Frage stellen. Andererseits verwende ich den Doppelbegriff in dieser Studie immer auch dann, wenn sowohl klassisch „biographische“ wie „autobiographische“ Quellen gemeint sind. Handelt es sich bei einer Quelle aber im Konkreten um eine Autobiographie oder Biographie im klassischen Genre-Sinne, verzichte ich anders als Stanley zur besseren Verständlichkeit auf den Doppelbegriff.

Wichtig im quellenanalytischen Zugang ist mir zudem die Thematik von Nachlässen. Gerade in Bezug auf Künstlernachlässe erweist sich die archivalische Situation großteils als unbefriedigend. Nicht nur fehlt in Österreich eine Institution, die sich der Sammlung und Erschließung von Nachlässen bildender KünstlerInnen widmet, wie es beispielsweise im Fall von SchriftstellerInnen in Form des Österreichischen Literaturarchivs besteht. Viele Nachlassbestände von KünstlerInnen befinden sich in Privatbesitz, ihr Vorhandensein muss daher zunächst einmal überhaupt festgestellt werden, der Zugang zum Material stellt dann oft ein weiteres Problem dar. Die Überlieferungsgeschichte von in Nachlässen befindlichen Dokumenten ist zumeist schlecht oder gar nicht dokumentiert, sowohl in öffentlichen Archiven und noch viel mehr in Privatarchiven. Es war mir für diese Studie wichtig, dieser Frage besondere Aufmerksamkeit zu widmen und möglichst minutiös nachzuverfolgen, welche Dokumente zu welcher Zeit an welche Orte kamen und welche AkteurInnen diesen Weg beeinflussten.[13] Das konnte nicht in allen Fällen gelingen, manches Geheimnis um die Herkunft und den Weg einer Quelle blieb bestehen. Klar ist, dass es sich bei den überlieferten Quellen immer nur um fragmentarische Bestände handelt, nicht selten ist dem Zufall geschuldet, was erhalten blieb und was verloren ging. Im Bewusstsein um den konstruktivistischen Charakter von Geschichtsschreibung verstehe ich das Wissen um die Fragmenthaftigkeit von Quellen als wichtiges Korrektiv in Bezug auf überstürzte Schlüsse und Analysen im eigenen historiographischen Narrativ.

Im Konkreten erwies sich die Quellensituation in Bezug auf die analysierten KünstlerInnen naturgemäß sehr unterschiedlich. Wenig überraschend findet sich ein umfassender Quellenbestand zu den aus kunsthistorischer Perspektive betrachtet „berühmteren“ Persönlichkeiten Alfred Kubin und Oskar Kokoschka. Die Über-

13 Zum steigenden Bewusstsein in Bezug auf die Genese von Nachlässen vgl. Bernold/Gehmacher, Auto/Biographie und Frauenfrage; Wilhelm Füßl, Übrig bleibt, was übrig bleiben soll. Zur Konstruktion von Biografien durch Nachlässe, in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 37 (2014) 3, 240–262. Vgl. auch 9. Workshop des Netzwerks Biographieforschung an der Universität Wien am 22.4.2016: Der Nachlass – Ergebnis von Strategien, Konventionen, Routinen und Zufällen?, https://biographieforschung.univie.ac.at (2.9.2019).

legungen zum Konzept des *autobiographical life* werden zeigen, dass nicht zuletzt die genannten Künstler selbst daran aktiv beteiligt waren.

Im Fall von Alfred Kubin besteht die herausragende Situation, dass bereits zu Lebzeiten des Künstlers ein eigenes Archiv für ihn angelegt wurde, das sich heute im Münchner Lenbachhaus befindet und zumindest in Teilen für die vorliegende Forschungsarbeit zugänglich war.[14] Zudem gibt es eine immense Fülle an Forschungsliteratur über den Künstler und neben einer veröffentlichten Autobiographie eine Reihe weiterer autobiographischer Texte und eine Menge an Briefen, die teils als Briefeditionen veröffentlicht vorliegen. Ähnlich zeigt sich die Situation in Bezug auf Oskar Kokoschka: Neben den umfangreichen Beständen des Kokoschka-Nachlasses in der Zentralbibliothek Zürich und des Kokoschka-Zentrums an der Universität für Angewandte Kunst in Wien kann auf eine Reihe von veröffentlichter autobiographischer Literatur zurückgegriffen werden: Neben vier Bänden Briefkorrespondenz gibt es weitere vier Bände, die das schriftliche Werk des Künstlers enthalten. Die umfassende Edition ist teils unter Mitarbeit Kokoschkas von seiner Witwe Olda Kokoschka und dem Kunsthistoriker Heinz Spielmann herausgegeben worden.[15] Gerade in Bezug auf diese Editionen wurde in der Literatur bereits auf eine Reihe problematischer Faktoren hingewiesen, die vor allem in der Auswahl und den teilweise intransparenten editorischen Eingriffen zu sehen sind.[16] Andere Probleme stellten sich im Falle von Aloys Wach, Erika Giovanna Klien und Margret Bilger, für die es galt, Nachlassmaterial erst aufzuspüren. Meist in verstreutem Privatbesitz befindlich war es nicht immer einfach, Übersicht über Nachlassbestände und Zugang dazu zu bekommen. Im Fall von Aloys Wach sind es vor allem Tagebuchaufzeichnungen, die neben manchen veröffentlichten oder unveröffentlichten Texten des Künstlers als auto/biographisches Quellenmaterial herangezogen werden konnten. Nicht immer gelang es, die Originale dabei auszumachen, vielfach liegen Quellen nur mehr in Abschrift oder Kopie vor, wobei die Überlieferungsgeschichte nicht immer klar rekonstruierbar war. Für Margret Bilger konnte auf eine umfangreiche Korrespondenz sowie auf einige wenige von der Künstlerin selbst verfasste Lebensbeschreibungen

---

14 Durch den Umbau des Lenbachhauses in München in den letzten Jahren konnte das Archiv längere Zeit nicht benutzt werden. Seit der Neueröffnung des Hauses steht zumindest ein Teil des Archivs wieder zur Verfügung. Grundsätzlich zum Archiv vgl. http://www.lenbachhaus.de/das-museum/forschung/museumsarchiv (2.9.2019).

15 Oskar Kokoschka, Briefe, Bd. I–IV. Hg. von Olda Kokoschka/Heinz Spielmann, Düsseldorf 1984–1988; Heinz Spielmann (Hg.), Oskar Kokoschka. Das schriftliche Werk. Bd. 1–4. Hamburg 1973–1976.

16 Vgl. Leo A. Lensing, Kokoschka lesen! Nörgelnde Anmerkungen eines Literaturhistorikers, in: Hochschule für angewandte Kunst Wien (Hg.), Oskar Kokoschka – aktuelle Perspektiven, Wien 1998.

zurückgegriffen werden. Das Material befindet sich heute großteils im Bilger-Archiv in Taufkirchen. Überliefert zunächst über die Schwester der Künstlerin ist es gegenwärtig Bilgers Patensohn Melchior Frommel, der den Bestand betreut und für Teile des Briefbestandes unveröffentlichte Transkriptfassungen erstellt sowie Teile des autobiographischen Materials in verschiedenen Ausstellungskatalogen publiziert hat. Die Überlieferungsgeschichte des Nachlasses von Erika Giovanna Klien wird in der vorliegenden Studie ausführlich dokumentiert, auto/biographische Informationen zur Künstlerin finden sich fast ausschließlich in Briefen.

Das bislang erwähnte auto/biographische Material bezieht sich auf textliche Quellen. Daneben stellt sich – speziell bei bildenden KünstlerInnen – die Frage nach bildlichen Quellen. Da es sich bei der vorliegenden Studie um keine vorrangig kunsthistorische Arbeit handelt, ist die Interpretation des künstlerischen Werks nicht zentrale Analysekategorie. Das schließt aber eine Miteinbeziehung einzelner für die Fragestellung relevant erscheinender Beispiele aus dem Werk sowie andere Bildquellen, speziell die Fotografie, nicht aus. Diese sollen nicht lediglich illustrativen Charakter haben, ihre Analyse im Sinne der Prinzipien historischer Bildforschung soll die Interpretation der textlichen Quellen ergänzen.

## „Zeitwesen" oder: die ProtagonistInnen

Alfred Kubin schrieb an seinen Galeristen Günther Franke vom künstlerischen Ausdruck, der „das ganze Zeitwesen" spiegele.[17] Wie es bei Kubin oft der Fall ist, verwendete er damit einen sehr speziellen und etwas veralteten Ausdruck. In den Ausgaben gängiger zeitgenössischer wie auch gegenwärtiger Konversationslexika gibt es den Begriff „Zeitwesen" nicht. Er findet sich allerdings im zeitlich weiter zurückreichenden Wörterbuch der Brüder Grimm, und auch Johann Wolfgang von Goethe schrieb in seinem Tagebuch vom „Zeitwesen".[18] Der Begriff hätte – so Grimms Wörterbuch – eine doppelte Bedeutung: So könne er „1. zeitliches, vergängliches wesen" und „2. Zeitlage, -zustände" meinen. Das heißt mit dem Begriff „Zeitwesen" lassen sich sowohl zeitlich vergängliche Wesen – Lebewesen – bezeichnen, aber auch das

17 AK an Günther Franke, 24.4.1932, zit. nach Doris Schmidt (Hg.), Briefe an Günther Franke. Porträt eines deutschen Kunsthändlers, Köln 1970, 135.

18 Vgl. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961, Eintrag Zeitwesen (Bd. 31), online unter http://www.woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&lemid=GZ03865 (2.9.2019); zur Verwendung bei Goethe vgl. http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Tagebücher/1811/März?hl=zeitwesen (2.9.2019).

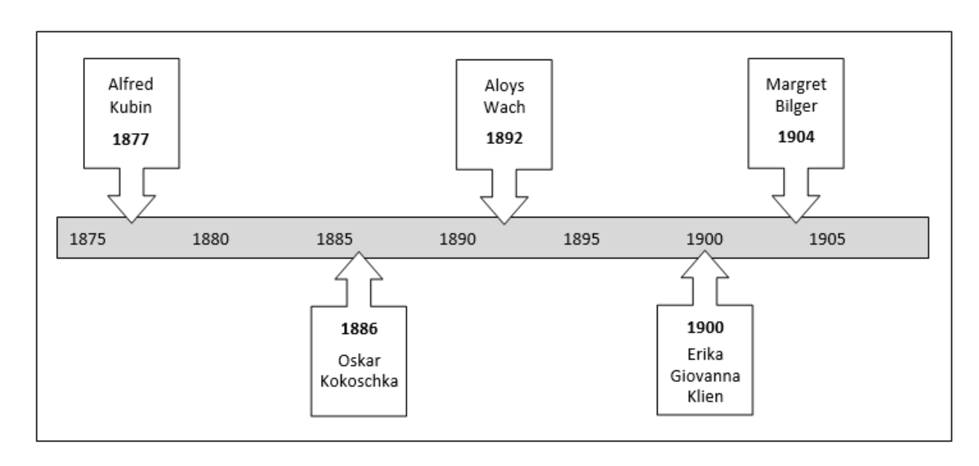
Wesen – Lage, Zustand, Essenz – einer Zeit. In diesem Sinne wurde das Wort von Goethe und von Kubin gebraucht.

Für den Titel der vorliegenden Studie übernehme ich den Ausdruck in seiner Doppeldeutigkeit und bezeichne auch die ProtagonistInnen dieser Studie als „Zeitwesen". Damit soll der Fokus der vorliegenden Forschungsarbeit ausgedrückt werden, der die dargestellten Künstlerpersönlichkeiten – *die Wesen* – mit ihrem zeitgenössischen diskursiven Umfeld – *der Zeit* – in Verbindung setzt. Aufgegriffen wird damit eine der Grundfragen im historischen Zugang zur Auto/Biographie: der Zusammenhang zwischen dem individuellen Leben und der es umgebenden zeitlich bestimmten Sozietät.

Die „Zeitwesen" in diesem Buch sind KünstlerInnen, die zwischen etwa 1880 und 1900 geboren wurden und die im frühen 20. Jahrhundert (manche auch noch darüber hinaus) ihre künstlerische Entwicklung und Hauptschaffensperiode hatten. Inwieweit es sich dabei um eine Generation von KünstlerInnen handelt, hängt von dem jeweiligen Verständnis des Generationenbegriffs ab, dem bis dato keine übereinstimmende Definition zugrunde liegt. In der gängigen Interpretation von Generation – im Sinne einer Alterskohorte – müssten Alfred Kubin (geboren 1877) und Margret Bilger (geboren 1904) schon eher zwei Generationen zugerechnet werden – Bilgers Vater war nur wenige Jahre älter als Kubin. Ich orientiere mich aber an einem Generationenverständnis, das vom Erleben und der Beeinflussung durch dieselben zentralen Ereignisse und Zäsuren ausgeht, auch wenn dies in verschiedenen Lebensaltern der Fall ist.[19] Im Konkreten heißt dies, dass alle hier analysierten KünstlerInnen in der österreichischen Monarchie (sowohl räumlich wie zeitlich) geboren wurden, den Ersten Weltkrieg und die Phase der Zwischenkriegszeit bis hin zu Nationalsozialismus und Zweiten Weltkrieg erlebt haben. Der anvisierte Zeitraum der Geburtsjahrgänge zwischen 1880 und 1900 wurde zugunsten der Berücksichtigung mancher Biographien, die nur wenig außerhalb dieses Zeitraums liegen, etwas ausgedehnt, womit sich die Geburtsjahrgänge der ausgewählten KünstlerInnen von 1877 bis 1904 erstrecken.

19 Zu den möglichen Deutungen des Begriffs Generation vgl. u.a. Ute Daniel, Kompendium Kulturgeschichte. Theorien, Praxis, Schlüsselwörter, Frankfurt am Main 2001; Jürgen Reulecke (Hg.), Generationalität und Lebensgeschichte im 20. Jahrhundert, München 2003.

Tabelle 1: Geburtsjahre der KünstlerInnen




Das Geburtsjahr war somit ein wesentliches Kriterium für die Auswahl des Samples, daneben war bestimmend, dass die KünstlerInnen entweder aus Österreich, respektive Österreich-Ungarn, stammten, und/oder wesentliche Lebensphasen in Österreich und/oder mit starkem Bezug zu Österreich verbracht haben. Angestrebt wurde – trotz der Kleinheit des Samples – eine möglichst ausgewogene Streuung nach geographischer Verortung (Stadt/Land; Zentrum/Peripherie), künstlerischer Positionierung (konservativ/modern) und Geschlecht. Zu diesen Kriterien kam arbeitstechnisch bedingt als bestimmender weiterer Faktor das Vorhandensein und die Zugänglichkeit von schriftlichem auto/biographischen Material.

Die auf Basis von Lexika, Künstlermonographien und Ausstellungskatalogen erstellte Datenbank umfasste mehr als fünfzig Namen. Gemäß den obigen Kriterien wurde sie reduziert, wobei manche interessante Biographie aus unterschiedlichen Gründen nicht berücksichtigt werden konnte, zum Beispiel wenn die Personen zwar im fraglichen Zeitraum geboren wurden, aber in Bezug auf den Untersuchungszeitraum zu früh verstorben waren, wie es beispielsweise bei Egon Schiele (1890–1918) oder Klemens Brosch (1894–1926) der Fall ist. Für andere KünstlerInnen fehlte wiederum ein umfassend erscheinender Bestand an auto/biographischen Quellen, andere konnten im Sinne der oben genannten angestrebten Streuung nicht berücksichtigt werden. Da im gesuchten Zeitraum wesentlich mehr Männer als Frauen als Künstler tätig beziehungsweise als solche anerkannt waren,[20] war die Auswahlmög-

20 Auf Basis von Heinrich Fuchs, Die österreichischen Maler der Geburtsjahrgänge 1881–1900, Wien 1976, 1977 lassen sich folgende Zahlen ermitteln: Von insgesamt 1589 KünstlerInnen darin ge-

lichkeit bei den Frauen etwas eingeengter. Bei den männlichen Vertretern bestand wiederum die Schwierigkeit, aus einem sehr großen in Frage kommenden Kreis auswählen zu müssen. Kein zentrales Kriterium war die Bekanntheit/Berühmtheit der ProtagonistInnen, in dem Sinne, dass weniger oder nur lokal bekannte KünstlerInnen ausgeschieden worden wären. Eher im Gegenteil erschien es mir wichtig, auch hier auf eine Streuung zu setzen und neben bekannten Namen wie Oskar Kokoschka oder Alfred Kubin auch weniger im Fokus der Kunstgeschichte stehende Persönlichkeiten in die Untersuchung miteinzubeziehen. Es ist mir bewusst, dass die Auswahl der KünstlerInnen auch ganz anders hätte ausfallen können, aber wie immer sie ausgesehen hätte, in jedem Fall hätten wichtige ProtagonistInnen gefehlt. An manchen Stellen wird daher zumindest kursorisch auf in dieser Studie nicht näher behandelte KünstlerInnen verwiesen.

Neben den angeführten Auswahlkriterien spielte – wie in der Forschung generell – selbstverständlich auch persönliches, subjektives Interesse eine Rolle. Ich schließe mich der Kunsthistorikerin Isabelle Graw an, die in ihrer Arbeit über Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts argumentierte: „Die Auswahl ist von persönlichen Vorlieben ebenso geleitet, wie sie aus den besonderen Fragestellungen dieser Studie resultiert."[21]

Schlussendlich waren es fünf KünstlerInnen, die ich für die vorliegende Studie als ProtagonistInnen festgelegt und die mich in den letzten Jahren intensiv begleitet haben:

Der 1877 in Litoměřice (Leitmeritz) geborene Zeichner Alfred Kubin, konservativ und weltoffen gleichzeitig, nach mehrjährigem Aufenthalt in München, in der österreichischen Provinz, im oberösterreichischen Innviertel lebend; Oskar Kokoschka, 1886 in Pöchlarn in Niederösterreich geboren und im Lauf seines Lebens in Wien, Prag, England und der Schweiz zuhause, als „Kunstrebell" stilisiert und zweifellos der bekannteste der hier vertretenen KünstlerInnen; der 1892 in Oberösterreich geborene Aloys Wach, der biographisch wie auch in seinem Werk interessante Querverbindungen zu religiös wie politisch interessanten Diskursen seiner Zeit aufweist; die 1900 im Trentino geborene Avantgardistin Erika Giovanna Klien, die erst seit wenigen Jahren in Österreich jene Bekanntheit erlangt, die der Größe ihres Werks angemessen zu sein scheint und schließlich die 1904 geborene Künstlerin Margret

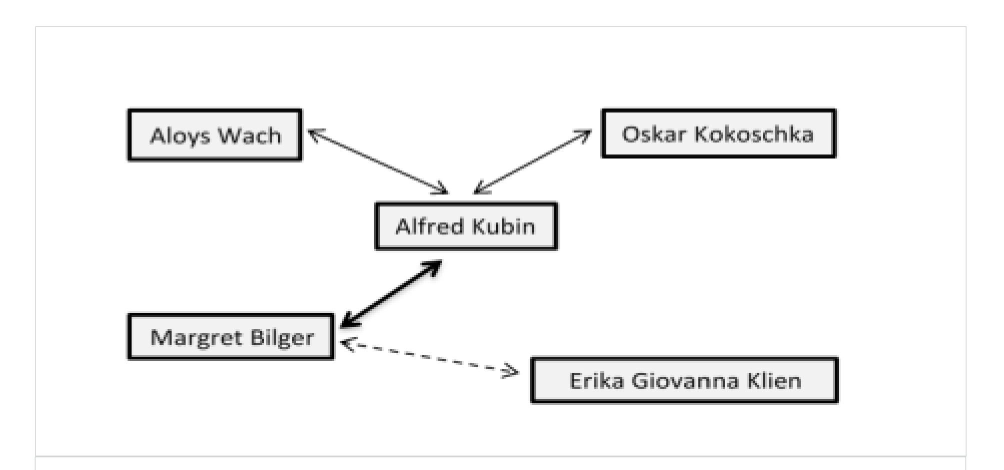
nannten KünstlerInnen sind 388 Frauen, das ergibt 24,1 Prozent (Eigene Zählung). Berücksichtigt werden muss dabei, dass die geringere Repräsentanz von Frauen nicht das reale Geschlechterverhältnis im Bereich der bildenden Kunst widerspiegelt, sondern auch ein Problem der Historiographie ist.

21 Isabelle Graw, Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts, Köln 2003, 11.

Bilger, die ihren Weg von Graz über Wien in die oberösterreichische Provinz nahm und einen interessanten Selbstfindungsweg zur Künstlerin aufweist.

Die Aufzählung der fünf ProtagonistInnen erfolgte in chronologischer Reihenfolge nach Geburtsjahr, diese Reihung wird im Wesentlichen in der gesamten vorliegenden Studie innerhalb der jeweiligen Kapitel beibehalten – nicht zuletzt, um chronologische Verläufe und Veränderungen klarer herausarbeiten zu können.

Die genannten KünstlerInnen treten in der vorliegenden Studie weitgehend individuell auf, es geht weniger darum, Beziehungsnetzwerke zwischen den KünstlerInnen aufzuzeigen. Kurz sei aber an dieser Stelle dennoch darauf verwiesen, inwieweit die fünf ProtagonistInnen einander kannten und wo es Berührungs- bzw. Unterscheidungspunkte gibt.



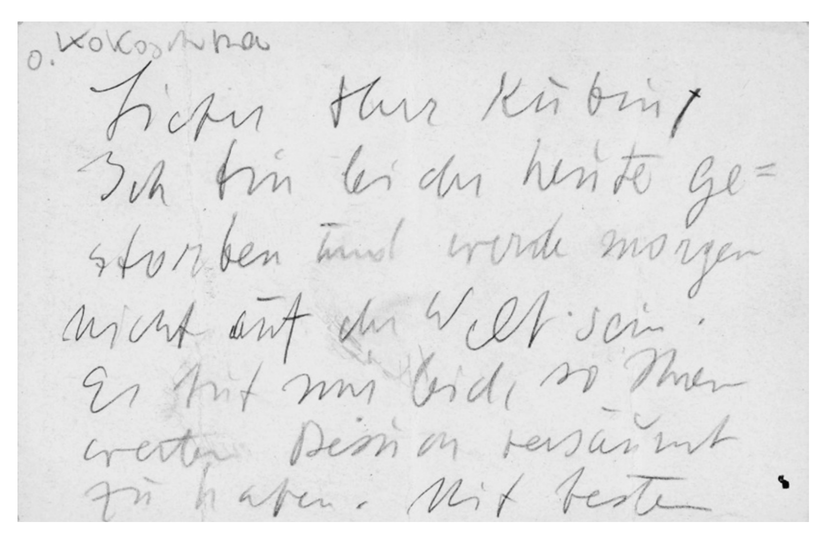

Alfred Kubin – Margret Bilger:
*Persönliche Beziehung*: Freundschaft ab 1938, intensiver Briefwechsel und mehrere gegenseitige Besuche zwischen 1938 und 1959
*Berührungspunkte:* Rückzug aufs Land, nahegelegene Wohnorte, künstlerische und philosophisch-weltanschauliche Übereinstimmungen

Margret Bilger – Erika Giovanna Klien:
*Persönliche Beziehung*: kein Kontakt belegt, möglicherweise Bekanntschaft durch Kunstgewerbeschule und gemeinsame Freundinnen (v.a. Elisabeth Karlinsky)
*Berührungspunkte:* Ausbildung an der Wiener Kunstgewerbeschule, Prägung durch Franz Čižek

Alfred Kubin – Aloys Wach:
*Persönliche Beziehung:* kein tiefergehender persönlicher Kontakt, sporadischer Briefwechsel
*Berührungspunkte:* gemeinsame Mitgliedschaft in der Innviertler Künstlergilde, nahegelegene Wohnorte, Interesse an esoterisch-philosophischen Fragen

Alfred Kubin – Oskar Kokoschka:
*Persönliche Beziehung:* gegenseitige Kenntnisnahme, Briefe aus den Jahren 1914 (Abb. 1) und 1959 erhalten
*Berührungspunkte:* künstlerisch und persönlich weit auseinanderliegende Welten, aber gegenseitige Wertschätzung, vor allem Kubin zeigte Interesse an Kokoschkas Werdegang

Tabelle 2: Beziehungsnetz der KünstlerInnen



O. Kokoschka
Lieber Herr Kubin,
Ich bin leider heute ge=
storben und werde morgen
nicht auf der Welt sein.
Es tut mir leid, so Ihren
werten Besuch versäumt
zu haben. Mit besten

Abb. 1: Oskar Kokoschka an Alfred Kubin, Wien 7.6.1914: „Lieber Herr Kubin, Ich bin leider heute gestorben und werde morgen nicht auf der Welt sein. Es tut mir leid, so Ihren werten Besuch versäumt zu haben. Mit besten [Wünschen für sie werter Kollege Ihr verblichener O. Kokoschka]

Im Folgenden werden die ProtagonistInnen der vorliegenden Studie zur besseren Verortung kurz biographisch eingeführt und vorgestellt. Die Problematik einer solchen Darstellung – angesichts der biographietheoretischen Überlegungen, die in dieser Studie diskutiert werden – ist mir bewusst. Die hier angeführten von mir verfassten Kurzbiographien verstehen sich somit ebenso wie jegliche biographische Beschreibung als Konstrukte im Sinne der Selektion und Konzentration auf bestimmte Informationen.



Abb. 2: Alfred Kubin, 1903

ALFRED KUBIN, 1877 im böhmischen Leitmeritz (Litoměřice) geboren, weist das früheste Geburtsdatum der hier untersuchten Künstlerpersönlichkeiten auf. Kubin wuchs in Salzburg und Zell am See auf. 1892–1896 absolvierte er in Klagenfurt eine Photographenlehre. 1897 meldete er sich zum Militärdienst und erlitt eine schwere psychische Krise, die einen längeren Krankenhausaufenthalt erforderte. 1898 übersiedelte er nach München und bewegte sich dort in den Schwabinger Künstlerkreisen. Die obige Fotografie (Abb. 2) zeigt Kubin in dieser Phase in inszenierter Pose. 1904 heiratete er die Schwester seines Freundes Oscar A. H. Schmitz, die Witwe Hedwig Gründler. Das Paar kaufte 1906 das Anwesen Zwickledt im oberösterreichischen Wernstein am Inn, wo Kubin fortan bis zu seinem Tod lebte. Künstlerisch brachte die Veröffentlichung der so genannten Weber-Mappe 1903 erste größere Aufmerksamkeit. 1909 erschien sein Roman „Die andere Seite“, mit dem er sich in die deutschsprachige Phantastik einschrieb. 1911 erschien gemeinsam mit der Sansara-Mappe der erste Teil der Autobiographie „Aus meinem Leben“. Zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs war Kubin von der allgemeinen Kriegseuphorie nicht erfasst und wurde aufgrund attestierter Untauglichkeit nicht zum Kriegsdienst eingezogen. Nach Ende des Kriegs lebte der Künstler weiterhin in der ländlichen Zurückgezogenheit, hielt allerdings regen brieflichen Austausch mit Kollegen und intellektuellen Zeitgenossen. Nach der nationalsozialistischen Machtergreifung schien die Position des Künstlers zunächst unsicher, letztlich konnte er die NS-Herrschaft auch künstlerisch unbeschadet überstehen. Nach Kriegsende und dem Tod seiner Frau 1948 lebte der Künstler weiter zurückgezogen in Zwickledt. 1955 vermachte Kubin seinen künstlerischen Nachlass der Republik Österreich und dem Land Oberösterreich, er starb im Jahr 1959.


Abb. 3: Oskar Kokoschka, 1909

OSKAR KOKOSCHKA, 1886 in Pöchlarn (Niederösterreich) geboren, weist eine zu Kubin höchst unterschiedliche Künstlerlaufbahn auf. Wie Kubin durchlief aber auch er alle politischen Zäsuren der österreichischen beziehungsweise europäischen Politik vom ausgehenden 19. bis weit in das 20. Jahrhundert hinein. Geprägt von der k. u. k. Monarchie wurde der Erste Weltkrieg für Kokoschka zu einer persönlichen Zäsur. Das Erleben des Kriegs an der Front und die 1915 erlittene Verwundung prägten den Künstler nachhaltig. Bereits zuvor hatte sich Kokoschka in Wien als „Kunstrebell" positioniert. Die obige Fotografie (Abb. 3), mit kahlgeschorenem Kopf als Zeichen des Protests nach dem Skandal um sein erstes Bühnenstück, kann als bildliche Inszenierung dafür betrachtet werden. Anders als Kubin, der für seinen künstlerischen Weg den Rückzug aufs Land gewählt hatte, zog es Kokoschka in die Welt: 1919 nahm er eine Professor an der Akademie in Dresden an. Seine Stellung in Dresden gab er 1923 auf und begann zu reisen. 1934 zog Kokoschka nach Prag, wo er seine spätere Ehefrau Olda Palkovská kennenlernte. 1937 wurde er – als einziger österreichischer Künstler – Opfer des nationalsozialistischen Bildersturms im Rahmen der Aktion „Entartete Kunst". Gemeinsam mit seiner Frau Olda emigrierte er 1939 von Prag nach England. 1947 erhielt Kokoschka die britische Staatsbürgerschaft. 1953 übersiedelte das Ehepaar Kokoschka nach Villeneuve in die Schweiz, wo der Künstler bis zu seinem Tod seinen zentralen Lebensmittelpunkt behielt. Zahlreiche Ehrungen, Ausstellungen und Retrospektiven sowie das Engagement für die 1953 gegründete Sommerakademie „Schule des Sehens" in Salzburg prägten die späten Lebensjahre. 1971 erschien die Autobiographie „Mein Leben". Nach dem Tod des Künstlers 1980 engagierte sich die Witwe Olda Kokoschka um seinen Nachlass.



Abb. 4: Aloys Wach, um 1917

ALOYS WACH, 1892 als Alois Wachlmeier in Lambach (Oberösterreich) geboren, konnte in Bezug auf überregionale künstlerische Bekanntheit weder zu Lebzeiten noch posthum an die bereits genannten Künstlerkollegen heranreichen. 15 Jahre nach Kubin und sechs Jahre nach Kokoschka geboren, teilte er ähnliche biographische Erfahrungen und Zäsuren, wie das Aufwachsen in der k. u. k. Monarchie, das Erleben des Ersten Weltkriegs, der Gründung der Republik und des „Ständestaats" und des Beginns der NS-Zeit und des Zweiten Weltkriegs. Sein früher Tod im Jahr 1940 verhinderte die Kontinuität in Bezug auf die Zweite Republik. Wach war das zweite von insgesamt zehn Kindern eines Gastwirtsehepaares im ländlichen Umfeld der oberösterreichischen Gemeinde Lambach, er besuchte dort die Schule, war einige Jahre Sängerknabe und Internatsschüler im Benediktinerstift Lambach. Nach dem Tod seines Vaters absolvierte er auf Wunsch der Familie eine Kaufmannslehre. 1910 wollte er als Freiwilliger zur k. u. k. Marine nach Pula gehen, blieb allerdings in Triest, bis er mittellos geworden wieder zurückkam und in Wien eine künstlerische Ausbildung begann. An der Akademie nicht aufgenommen, arbeitete er als Gehilfe in einer Künstlerwerkstatt, besuchte verschiedene Malschulen und wechselte 1911 nach München und 1912 nach Berlin. 1913 ging Wach nach Paris. Unter schwierigen ökonomischen Bedingungen, anfangs sogar in der Obdachlosigkeit, tauchte er in die Künstlerszene von Paris ein, experimentierte mit Drogen und lernte seine spätere Ehefrau Käthe Kaeser kennen. Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs beendete die Pariser Zeit, der Künstler ging zurück nach München, hatte Ausstellungen in verschiedenen deutschen Städten. Aus dieser Zeit datiert die obige Fotografie (Abb. 4), die einer Serie von privaten Fotografien im Freundeskreis entstammt. 1917

wurde Wach zum Kriegsdienst in der k. u. k. Armee eingezogen. Nach Ende des Ersten Weltkriegs geriet er in die politischen Wirren der Münchner Revolutionsphase, seine expressionistischen Holzschnitte wurden zu Symbolen der Münchner Räterepublik. Nach deren Niederschlagung musste er fliehen und siedelte sich im oberösterreichischen Innviertel an, wo er bis zu seinem Tod lebte. Von seiner expressionistischen Frühzeit distanzierte er sich und beschäftigte sich in Leben und Werk immer stärker mit spirituellen und esoterischen Fragen. Wach starb im Jahr 1940 an einer Lungentuberkulose.



Abb. 5: Erika Giovanna Klien, 1928 (?)

Erika Giovanna Klien, 1900 in Borgo Valsugana (Trentino) geboren, war Tochter eines k. u. k. Bediensteten und erlebte aufgrund dessen wechselnder Dienstorte in ihrer Kindheit mehrere Umzüge innerhalb der österreichisch-ungarischen Monarchie. Noch vor dem Ersten Weltkrieg kam die Familie nach Salzburg, wo Klien Realgymnasium und Mädchenlyzeum besuchte. Nach Ende des Weltkriegs übersiedelte die Familie nach Wien-Hütteldorf und Klien begann 1919 ihre Ausbildung an der Wiener Kunstgewerbeschule. Ihr dortiger Lehrer Franz Čižek prägte ihren künstlerischen Weg und weiteren Lebensverlauf. Als Vertreterin des von Čižek begründeten „Wiener Kinetismus“ erfuhr Klien internationale Anerkennung, 1926 wurden Werke Kliens in New York ausgestellt. 1926–1928 arbeitete sie als Kunstlehrerin an der Elizabeth-Duncan-Schule in Salzburg-Kleßheim. Aus dieser Zeit stammt möglicherweise das obige Foto (Abb. 5), das dem Nachlass zufolge mit 1928 datiert ist.[22] Im November 1928 wurde ihr Sohn Walter geboren.

22 Ich halte es für möglich, dass das Foto erst 1930 in New York entstanden ist. In einem Brief an ihre Mutter beschreibt Klien eine Selbstaufnahme, die sie von sich angefertigt habe, es könnte sich bei

Die Geburt musste sie gegenüber der Schule und ihrer Mutter verheimlichen und das Kind zu Pflegeeltern in der Steiermark geben. Im Herbst 1929 übersiedelte sie nach New York, wo sie als Kunstpädagogin arbeitete. Der ursprüngliche Plan, sich in den USA zu etablieren und danach wieder nach Europa zurückzukehren, scheiterte, wohl aus einer Mischung an ökonomischen und politischen Gründen. Die Arbeit als selbständige Künstlerin litt unter der Belastung ihrer pädagogischen Arbeit. Nach Ende des Zweiten Weltkriegs trat sie mit ihrem in Europa lebenden Sohn in brieflichen Kontakt. Erika Giovanna Klien starb, vermutlich an den Folgen eines Schlaganfalls, 1957 in New York. Erst Jahrzehnte später setzte in Österreich ein erstes Interesse an Leben und Werk der Künstlerin ein.

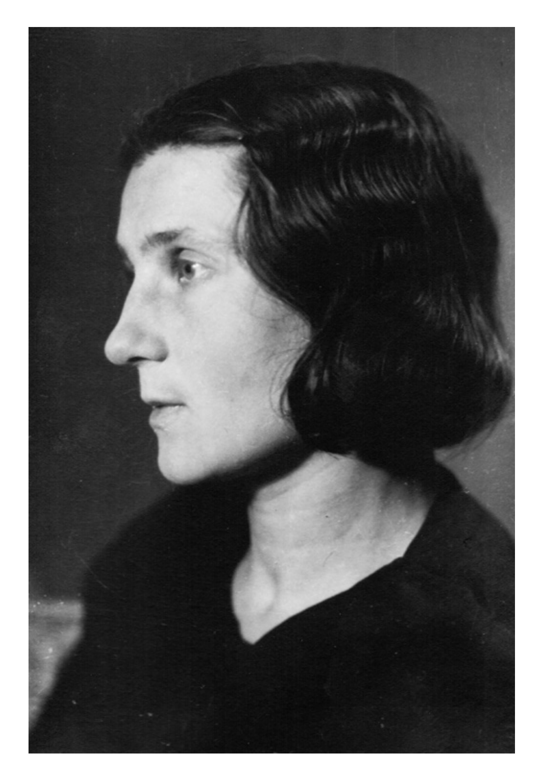


Abb. 6: Margret Bilger, um 1934

MARGRET BILGER, 1904 in Graz geboren, ist die Jüngste der ausgewählten ProtagonistInnen der vorliegenden Arbeit. Obwohl mehr als 20 Jahre jünger als Alfred Kubin, teilte auch sie dieselben einschneidenden politischen Ereignisse und Zäsuren: Sie wuchs in der Monarchie auf, als Kind und Jugendliche erlebte sie den Ersten Weltkrieg, in der Armut und politischen Unsicherheit der Ersten Republik absolvierte sie ihre Ausbildung. Den Idealen der Wandervogelbewegung verhaftet lebte sie nach den Prinzipien von Einfachheit, Innerlichkeit und sozialem Engagement, insbesondere die Fürsorge für benachteiligte Kinder stand im Mittelpunkt ihres jugendlichen Lebens. Die Entscheidung, Künstlerin zu werden, stand im Widerspruch zu einem Lebensweg, in dem die Fürsorgearbeit im Mittelpunkt stehen sollte. Der damit einhergehende

diesem Bild um diese Aufnahme handeln. Vgl. Slg. Pabst, NL Klien, EGK an Anna Klien, New York 8.7.1930.

Konflikt prägte sie bis in die 1930er-Jahre hinein. 1934, nach dem Tod ihrer Mutter, heiratete sie den Schuster Markus Kastl und erlitt eine traumatisierende Totgeburt. Aus der Zeit um 1934 stammt vermutlich auch das obige Foto (Abb. 6). Sie trennte sich von ihrem Mann und zog sich in die Abgeschiedenheit des oberösterreichischen Taufkirchen an der Pram zurück, wo ihre Familie ein kleines Haus besaß. Die dort geknüpfte Freundschaft mit dem älteren Künstlerkollegen Alfred Kubin prägte Bilger und half ihr, sich für ein Leben als Künstlerin zu entscheiden. Mit der Entwicklung der Methode des „Holzrisses" fand sie zu einem eigenständigen Ausdruck in ihrer künstlerischen Arbeit, die 1940er-Jahre brachten erste Erfolge. Im Gegensatz zu den anderen hier dargestellten KünstlerInnen lag bei Bilger der Höhepunkt ihrer künstlerischen Karriere in der Zeit nach 1945, als sie als Gestalterin von religiösen Glaskunstarbeiten reüssierte und im oberösterreichischen Kloster Schlierbach einen neuerlichen Lebensmittelpunkt fand. Auch die Heirat mit dem Künstler Hans Joachim Breustedt prägte Bilgers zweite Lebenshälfte. Die Künstlerin starb 1971 in Schärding.



# 1 Auto/Biographieforschung – KünstlerInnenforschung

## 1.1 Auto/Biographieforschung

> „[…] überhaupt lese ich in neueren Zeiten gerne Biographien um zu sehen und zu lernen wie andere ‚Köpfe' mit diesem fragwürdigen Leben fertig wurden." [1]

Warum interessieren wir uns für Biographien, für Autobiographien, für Lebensbeschreibungen, generell für das Leben (und auch dessen Darstellungsformen) anderer, zumeist bereits verstorbener Menschen? Alfred Kubin, in dessen Bibliothek sich zahlreiche Biographien befanden,[2] tat dies, um sich darüber zu informieren, wie es denn andere „Köpfe" geschafft hätten, mit dem Leben fertig zu werden. Das ist sicher ein wesentlicher Erklärungsansatz für das gesellschaftlich wie wissenschaftlich existente Interesse an der Biographie: Wie gestalteten Menschen in den verschiedensten Zeiten, sozialen Räumen, Geschlechtern, politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen ihr Leben, womöglich noch ihr außergewöhnliches, erfolg- und ruhmreiches Leben? Ist es für ein allgemein interessiertes Lesepublikum schlicht aufschlussreich, unterhaltend oder – im Kubin'schen Sinne – für das eigene Leben nutzbringend, diesen Fragen nachzugehen,[3] ist es für HistorikerInnen oder SoziologInnen gleichzeitig Forschungsfeld: Aus dem Leben des Individuums Rückschlüsse ziehen zu können – auf gesellschaftliche, politische, soziale Rahmenbedingungen,

1 AK an Fritz von Herzmanovsky-Orlando, 23.8.1914, zit. nach Fritz Herzmanovsky-Orlando, Der Briefwechsel mit Alfred Kubin 1903 bis 1952. Hg. und kommentiert von Christian Klein, Salzburg, Wien 1983, 79.

2 Im Inventar der erhaltenen Bibliothek Kubins finden sich mehr als 300 Bände Biographien (Inv.-Nr. 2192–2515), von antiken Klassikern wie Plutarchs „Lebensbeschreibungen" (Inv.-Nr. 2193) bis hin zu Memoiren von Zeitgenossen und Weggefährten wie Franz Bleis „Erzählung eines Lebens" (Inv.-Nr. 2514) oder Harry Graf Kesslers „Gesichter und Zeiten" (Inv.-Nr. 2434). Vgl. Alfred Marks (Hg.), Inventar der Bibliothek Alfred Kubin im Kubin-Haus des Landes Oberösterreich in Zwickledt/Wernstein, 3 Bde., Linz o. J. [1961–1980], online unter http://www.zobodat.at/pdf/Kubin_Gesamtverzeichnis_0001.pdf (2.9.2019).

3 Zu den verschiedenen Begründungen für das grundlegende Interesse an biographischen Darstellungen vgl. auch Christian von Zimmermann, Biographische Anthropologie. Menschenbilder in lebensgeschichtlicher Darstellung (1830–1940), Berlin 2006, 31–39.

historische Konstellationen, zeitgenössische Reflexionsmuster, vorherrschende Narrative und Diskurse. Was wir aus der Biographie oder Autobiographie oder noch weiter gefasst aus autobiographischen Dokumenten generell erlesen können, wie wir sie zu lesen haben, was quellenkritisch zu beachten oder ob diese gar als historische Quellen als untauglich zu verwerfen sind, darum kreist in wechselnden Paradigmen die (geschichts-)wissenschaftliche Diskussion seit vielen Jahrzehnten.

### 1.1.1 Lebenslauf, Biographie, Autobiographie oder Auto/Biographie?

„Wir alle arbeiten zeitlebens an unseren Biographien, auch wenn wir keine Selbstbiographie schreiben. Wir versuchen sie zu leben." [4]

*Autós (αὐτός)*, griechisch für selbst, *bíos (βíος),* griechisch für Leben, *gráphein (γράφειν)*, griechisch für schreiben/zeichnen: Es erscheint einfach und doch ist die Begrifflichkeit der „Auto-Bio-Graphik" kompliziert. Die Grundkomponenten sind vorgegeben, schwierig ist aber die Frage, wie es mit den jeweiligen Zusammenhängen und Wechselwirkungen steht. Können wir zwischen dem Leben und der Biographie unterscheiden? Was heißt es, wenn der Autor Berthold Viertel meinte, dass wir versuchen „unsere Biographien […] zu leben", oder wenn – wie im Folgenden noch ausführlicher dargestellt – der Historiker Carl Pletsch von einem *autobiographical life* spricht? Eine klare Trennlinie zu ziehen zwischen dem Lebenslauf an sich und seiner dargestellten Form ist nicht immer möglich und so sind es auch die Wechselwirkungen, die in der Auto/Biographieforschung zunehmend Betrachtung finden. Angesichts der Bedeutung der begrifflichen Benennung mag es verwundern, dass ein Großteil der Literatur, die sich theoretisch mit Fragen zur Biographie auseinandersetzt, ohne eine Klärung der verwendeten Begriffe auskommt. In dem sonst überaus fundierten und inhaltlich breitgestreuten „Handbuch Biographie", von Christian Klein im Jahr 2009 herausgegeben,[5] finden sich innerhalb eines Bandes divergierende und zumeist nicht klar benannte Auffassungen dessen, was unter dem Begriff „Biographie" verstanden wird. Während ein Großteil der dort vertretenen AutorInnen den Terminus Biographie nur für die dargestellte Form eines mensch-

4 Berthold Viertel, Das gespaltene Ich, in: Siglinde Bolbecher/Konstantin Kaiser (Hg.), Berthold Viertel. Kindheit eines Cherub. Autobiographische Fragmente, Wien 1991, 10–13. Den Hinweis auf Berthold Viertels „autobiographisches Projekt" verdanke ich Katharina Prager! Vgl. dazu auch Katharina Prager, Berthold Viertel. Eine Biographie der Wiener Moderne, Wien, Köln, Weimar 2018.

5 Christian Klein (Hg.), Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien, Stuttgart, Weimar 2009.

lichen Lebensverlaufs verwendet (ohne dies bewusst so zu formulieren) und damit der im literaturwissenschaftlichen Kontext üblichen Definition folgt, weichen einzelne Darstellungen ab und verweisen auf eine mögliche Mehrdeutigkeit beziehungsweise ein weiter gefasstes Verständnis von Biographie. Meine eigene Position und damit auch die diesem Buch zugrundeliegende Deutung finde ich im genannten Handbuch weitgehend übereinstimmend in der Definition der Kulturwissenschafterin Astrid Erll:

> „Bei ‚Biographie' handelt es sich […] um einen Kollektivsingular (R. Koselleck), bei dem zumindest zu unterscheiden ist zwischen (1) der Biographie als dem Geschehen eines individuellen Lebens (dies ist der Gegenstand der psychologischen und sozialwissenschaftlichen Biographie- und Lebenslaufforschung) und (2) der ‚Bio-Graphie' im Wortsinne als Vertextung bzw. besser: mediale Repräsentation eines solchen Lebens, wie sie im Rahmen der Geschichtswissenschaft, der Literaturwissenschaft, der Belletristik und anderer populärer Medien erfolgt. Im ersten Wortsinn ist Biographie ein Gegenstand, im zweiten ein Medium des kollektiven Gedächtnisses."[6]

Wie Erll schließe ich – durchaus auch in Übereinstimmung mit der populären Begriffsverwendung[7] – „das Geschehen eines individuellen Lebens", also den Lebenslauf an sich, in den Begriff ein, sehe die Biographie also nicht (nur) als literarisches Genre oder Darstellungsform und umgekehrt den Lebenslauf nicht als „Bestandteil einer vorliterarischen Wirklichkeit", wie dies bei Christian von Zimmermann formuliert ist.[8]

Ebenso erklärungsbedürftig zeigt sich die Begrifflichkeit der Autobiographie. In der klassisch typologischen Zuschreibung wäre die Autobiographie von der Biographie vor allem dadurch zu unterscheiden, dass sich der Autor oder die Autorin als ident mit dem biographierten Subjekt erweist. Die Autobiographie wäre demnach eine Sonderform der Biographie mit spezifischen Merkmalen. In der grundlegenden

6 Astrid Erll, Biographie und Gedächtnis, in: Klein (Hg.), Handbuch Biographie, 79–86, 81 f.

7 Vgl. dazu die Erläuterungen in gängigen Nachschlagewerken, wie Duden online, wo es unter dem Eintrag Biographie heißt: „1. Beschreibung der Lebensgeschichte einer Person, 2. Lebenslauf, Lebensgeschichte eines Menschen", vgl. http://www.duden.de/rechtschreibung/Biografie (2.9.2019). Wikipedia hingegen definiert – in der derzeitigen Darstellung, die ja durchaus wandelbar ist! – die Biographie nur als die „Lebensbeschreibung einer Person", vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Biografie (2.9.2019).

8 Zimmermann, Biographische Anthropologie, 10. Ein solches Modell einer Gegenüberstellung eines realen, faktischen und damit „wahren" Lebenslaufs mit einer literarischen, durch die Konstruktion fiktiven Biographie erscheint mir zu eindimensional, es besteht die Gefahr, die gegenseitige (diskursive) Beeinflussung dadurch aus dem Blick zu verlieren.

Arbeit des französischen Literaturwissenschafters Philippe Lejeune legte dieser eine umfassende Beschreibung und Typisierung der Autobiographie vor und stellte dabei die These vom „autobiographischen Pakt" in das Zentrum seiner Argumentation.[9] In vier Kategorien (sprachliche Form, behandeltes Thema, Situation des Autors, Position des Erzählers) werden die Merkmale einer Autobiographie festgelegt, zentral für Lejeune ist die durch den Namen nachgewiesene Identität von Autor, Erzähler und Protagonist: „Der autobiographische Pakt ist die Behauptung dieser Identität im Text, die letztlich auf den Namen des Autors auf dem Umschlag verweist."[10] Der Name erhält bei Lejeune somit zentrale Bedeutung, der autobiographische Pakt basiert auf der Namensidentität: „Name des Protagonisten=Name des Autors. Allein diese Tatsache schließt die Möglichkeit einer Fiktion aus. Selbst wenn die Erzählung historisch gesehen völlig falsch ist, gehört sie dem Bereich der Lüge an (einer ‚autobiographischen' Kategorie), und nicht dem der Fiktion."[11]

Vor allem aus dem Bereich der *feminist studies* kamen notwendige kritische Korrektive zu Lejeunes Ansatz, der in vielfacher Weise weibliches autobiographisches Schreiben ignoriert. Allein die Fokussierung auf die Namensidentität blendet weibliche Realität aus, in der Identitätsbrüche häufig mit Namensänderungen verbunden waren/sind und die Bezugnahme auf *einen* Eigennamen weniger klar und einfach vollzogen wird als in männlichen Biographien.[12]

Generell wird die scheinbar klare Grenzziehung zwischen Biographie und Autobiographie immer mehr in Frage gestellt. In letzter Zeit setzt sich in der Forschung immer stärker der Begriff „Auto/Biographie" durch. Was ist damit gemeint? In erster Linie geht es darum, durch die Doppelbegrifflichkeit auf die nicht immer klaren

9 Philippe Lejeune, Der autobiographische Pakt, Frankfurt am Main 1994.

10 Lejeune, Der autobiographische Pakt, 27.

11 Lejeune, Der autobiographische Pakt, 27.

12 Eine kritische Auseinandersetzung mit Lejeunes Fokus auf den Eigennamen findet sich u.a. bei: Elke Ramm, Warum existieren keine ‚klassischen' Autobiographien von Frauen, in: Michaela Holdenried (Hg.), Geschriebenes Leben. Autobiographik von Frauen, Berlin 1995, 130–141, 139. Eine Problematisierung von „Namen und Benennungen" im Bereich weiblicher Auto/Biographik findet sich in Bezug auf die biographierte Protagonistin auch bei Monika Bernold/Johanna Gehmacher, Auto/Biographie und Frauenfrage. Tagebücher, Briefwechsel, Politische Schriften von Mathilde Hanzel-Hübner (1884–1970), Wien 2003, 19–21. Für die vorliegende Arbeit erweisen sich diese Überlegungen v.a. in Bezug auf die auto/biographische Darstellung von Margret Bilger als relevant, deren Namen durch Heirat(en) mehrere Wechsel erfuhr, wobei Namenswechsel hier durchaus als Identitätszäsuren verstanden werden müssen. Auch bei männlichen Protagonisten können Namenswechsel Identitätsetappen markieren, nicht zuletzt bei Künstlern und gewählten Künstlernamen. Als Beispiel in der hier vorliegenden Arbeit muss Aloys Wach genannt werden, der sich erst ab etwa 1920 so bezeichnete, nachdem er zuvor den „bürgerlichen" Namen Alois Wachlmayr geführt hatte.

Grenzen der Genres zu verweisen und anstelle der Unterschiede stärker die gemeinsamen Aspekte hervorzuheben. Je stärker die Konstruktivität von Biographien in den Fokus wissenschaftlicher Untersuchung geriet, umso mehr Aufmerksamkeit wurde neben dem biographierten auch dem biographierenden Subjekt sowie der wechselseitigen Abhängigkeit und Beeinflussung geschenkt. Astrid Erll beschreibt diese Forschungstendenz wie folgt:

> „Gerade weil die kognitive Repräsentation unserer eigenen Biographie – das also, was die Psychologie als ‚autobiographisches Gedächtnis' bezeichnet und als Ergebnis der Narrativisierung episodischer Erinnerungen zu einer kohärenten Lebensgeschichte erklärt – bei der Aneignung von Wissen über die Welt (und damit auch über die Lebensverläufe anderer) stets eine Rolle spielt, ist jedes biographische Wissen schon durchdrungen von autobiographischer Erinnerung. Hier ist wohl auch der Grund zu suchen, warum häufig von ‚Auto/Biographie' die Rede ist: Über andere schreiben bedeutet immer auch, über sich selbst zu schreiben, denn die Rekonstruktion des Lebens anderer wird (bewusst oder unbewusst) geleitet von den eigenen Erfahrungen und Lebenserinnerungen."[13]

Erll referiert hier vor allem auf das theoretische Konzept der englischen Soziologin Liz Stanley, die mit ihrem 1992 erschienenen Band „The Auto/Biographical I" einen zentralen Beitrag zur Debatte um das auto/biographische Subjekt lieferte.[14] Stanley verwehrt sich gegen die in der Biographik gängige Praxis des unsichtbaren und gleichzeitig allwissenden Biographen, dessen eigene Position nicht sichtbar gemacht und nicht reflektiert wird. In ihre Kritik schließt sie die Autobiographik mit ein, die sich genau wie die Biographie ebenfalls als Ergebnis einer Selektions- und Konstruktionsleistung des Autors oder der Autorin präsentiert. Generell argumentiert Stanley gegen eine vermeintlich klare Trennlinie zwischen Autobiographie und Biographie, weswegen sie den Terminus der „Auto/Biographie" einführt.

> „I use the term ‚auto/biography', a term which refuses any easy distinction between biography and autobiography, instead recognising their symbiosis; and it also collects into it social science and other apparently ‚objective' ways of producing and using life histories of different kinds."[15]

13 Erll, Biographie und Gedächtnis, 81.

14 Liz Stanley, The Auto/Biographical I. The Theory and Practice of Feminist Auto/Biography, Manchester, New York 1995, 3.

15 Stanley, The Auto/Biographical I, 127.

Ausgehend von einem Verständnis von Auto/Biographie, das die Genregrenzen öffnen möchte („There are many forms that writing a life can take")[16], verweist Stanley auf die zentrale Rolle, die AutorInnen einnehmen, indem sie aus einer unendlichen Fülle an Lebensereignissen und -erfahrungen, die bereits durch den Gedächtnisprozess nur mehr selektiv, das heißt fragmentiert vorhanden sind, eine weitere Selektions- und schließlich Konstruktionsaufgabe übernehmen.

> „[…] there is an authorial presence which stands between the subject and the reader: a novelist, a biographer, an editor, who shapes, selects and presents. […] Also constructing a life – piecing together various kinds and forms of remembrance of a self's past – is itself highly selective: selecting in what fits a framework, selecting out what appears not centrally relevant."[17]

Blickt man auf neuere Erscheinungsformen auto/biographischer Arbeiten, entsteht der Eindruck, dass sich Thesen und Forderungen wie jene von Liz Stanley immer mehr durchsetzen. Auto/Biographische Arbeiten, die die Rolle des Autors oder der Autorin stark reflektieren, scheinen sich auch beim Lesepublikum einiger Beliebtheit zu erfreuen.[18] Die Diskussion um Darstellungsformen von Biographie und um den Umgang mit auto/biographischen Quellen wird gegenwärtig sehr lebendig geführt, wobei sich die deutschsprachige Forschung an den regen Diskurs anschließt, der sich im angloamerikanischen Raum schon früher abgezeichnet hat.[19] Ausgehend von dieser gegenwärtigen Forschungsperspektive soll im Folgenden die Entwick-

16 Stanley, The Auto/Biographical I, 124.

17 Stanley, The Auto/Biographical I, 125 u. 128.

18 Stanley bezeichnet solche Auto/Biographien als „Meta-Biographien", vgl. Stanley, The Auto/Biographical I, 126. Als Beispiel erwähnt sie das bereits 1934 erschienene Werk von A. J. A. Symons, The Quest for Corvo. An Experiment in Biography, New York 2001 [EA 1934]. Gegenwärtig sehe ich einen starken Trend zu solchen „Meta-Biographien", die sich dadurch auszeichnen, dass die Figur des Biographen oder der Biographin eine zentrale Rolle in der Darstellung einnimmt. Nur beispielhaft sei verwiesen auf den Buchbestseller von Edmund de Waal, The Hare with Amber Eyes, London 2010 (dt: Der Hase mit den Bernsteinaugen), die erfolgreiche Filmbiographie „Finding Vivian Mayer" (USA 2014, Regie John Maloof) oder die biographischen Arbeiten von Peter Stephan Jungk, als jüngstes Beispiel: Peter Stephan Jungk, Die Dunkelkammern der Edith Tudor-Hart. Geschichten eines Lebens, Frankfurt am Main 2015 (als Dokumentarfilm unter dem Titel „Tracking Edith" 2017 erschienen). Auch das jüngst als „Metaroman" gefeierte Buch von Maria Stepanova (Nach dem Gedächtnis. Roman, Berlin 2018) kann in diese Kategorie eingereiht werden.

19 Für die vorliegende Studie erwies sich die Diskussion fruchtbar, auch ich verwende die Begrifflichkeit von auto/biographisch, speziell in einem allgemeinen Kontext. Anders als Stanley verwende ich aber auch weiterhin die Bezeichnungen Autobiographie/autobiographisch, und zwar dann, wenn es sich entweder um eingeführte literarische Genrebezeichnungen wie die literarisch pub-

lung der Rolle der Auto/Biographik in den Geschichtswissenschaften einer näheren Betrachtung unterzogen werden.

### 1.1.2 Auto/Biographie und Geschichtswissenschaft

„Denn dies scheint die Hauptaufgabe der Biographie zu sein, den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen […]“ [20]

Die Autobiographie von Johann Wolfgang Goethe, der obiges Zitat entnommen ist, markiert bis heute oftmals den Ausgangspunkt von Abhandlungen über auto/biographische Literatur und erwies sich für eine Vielzahl von Auto/Biographien als Referenzwerk. Aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive betrachtet ist der Verweis auf die Beziehung „Mensch“ und „Zeitverhältnisse“ zentral, stützte sich doch die Geschichtsschreibung bis in das 20. Jahrhundert hinein stark auf die Darstellung von Biographien (großer Männer), um damit geschichtliche Vorgänge zu erklären. In diesem Sinne bezeichnete auch der Kubin-Biograph Hermann Esswein in seiner 1911 verfassten biographischen Darstellung den Künstler Alfred Kubin „nicht so sehr als Einzelpersönlichkeit denn als Zeiterscheinung“.[21] Bis heute ist die Zeitzeugenschaft wesentliches Motiv auto/biographischer Publizistik.

Das von Goethe thematisierte Wechselverhältnis von Mensch (*Subjekt*) und Zeitverhältnissen (*Gesellschaft*) bildete auch in der methodisch-theoretischen Diskussion, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickeln sollte, die bestimmende Frage. Für den Vordenker und Begründer von Geisteswissenschaft und Hermeneutik, Wilhelm Dilthey, stand der Lebensverlauf im Zentrum allen historischen Denkens:

lizierte Autobiographie handelt, aber auch, wenn das „auto-graphische“ der jeweiligen Quelle im Mittelpunkt steht.

20 Johann Wolfgang von Goethe, Dichtung und Wahrheit, Stuttgart 2012, 9. Goethes Autobiographie erschien unter dem Titel „Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit“ in drei Bänden, Tübingen 1811–1814. In zahlreichen späteren Editionen wurde als Titel nur mehr „Dichtung und Wahrheit“ angeführt. Die Erstausgaben der drei Bände finden sich auch als Online-Editionen, besonders empfehlenswert ist jene des Deutschen Textarchivs, abrufbar unter http://www.deutschestextarchiv.de/goethe_leben01_1811 (2.9.2019).

21 Hermann Esswein, Alfred Kubin. Der Künstler und sein Werk, München 1911, 1.

„Die Macht und Breite des eigenen Lebens, die Energie der Besinnung über dasselbe ist die Grundlage des geschichtlichen Sehens.“[22]

Die Bedeutung der Selbstbiographie erschloss sich für Dilthey dabei nicht in ihrer denkbaren Verwendung als Lebensratgeber für andere, sondern vielmehr in ihrer Ausdrucksform als Mittel zum Verstehen generell. In seiner theoretischen Grundlegung der Hermeneutik als zentrale geisteswissenschaftliche Methode steht das Verstehen im Zentrum. Der Unmöglichkeit, sich in fremde oder vergangene geistige Innenwelten versetzen zu können, soll die Möglichkeit eines Verstehens der Äußerungen menschlicher Lebenswelten gegenübergestellt werden. Die Selbstbeschreibung ist nach Dilthey die erste und zugleich höchste Form eines solchen Verstehens: das Erkennen des eigenen Lebensverlaufs in seinem Verhältnis zur sozialen Umgebung. Dilthey verwies dabei auf Zusammenhänge, die im Kontext neuerer gedächtnisorientierter Biographieforschung höchst aktuell erscheinen, nämlich auf den Mechanismus des menschlichen Erinnerns, Erlebnisse als bedeutsam abzuspeichern oder sie schlicht zu vergessen. So formulierte Dilthey:

„Er [Anm.: der Selbstbiograph] hat in der Erinnerung die Momente seines Lebens, die er als bedeutsam erfuhr, herausgehoben und akzentuiert und die anderen in Vergessenheit versinken lassen.“[23]

Die Selektionsleistung des Gedächtnisses wird dabei sowohl mit der Bedeutsamkeit der Ereignisse in der Zeit ihres Geschehens als auch zum Zeitpunkt späterer Betrachtungen in Verbindung gesetzt:

„Schon im Gedächtnis vollzieht sich eine Auswahl, und das Prinzip dieser Auswahl liegt in der Bedeutung, welche die einzelnen Erlebnisse für das Verständnis des Zusammenhangs meines Lebensverlaufs damals, als sie vergangen waren, hatten, in der Schätzung späterer Zeiten bewahrten, oder auch, als die Erinnerung noch frisch war, von einer neuen Auffassung meines Lebenszusammenhangs aus erhielten; und jetzt, da ich zurückdenke, erhält auch von dem, was mir noch reproduzierbar ist, nur dasjenige eine Stellung im Zusammenhange meines Lebens, was eine Bedeutung hat für dieses, wie ich es heute ansehe.“[24]

22 Wilhelm Dilthey, Das Erleben und die Selbstbiographie (1906–1911/1927), in: Günter Niggl (Hg.), Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung, Darmstadt 1998, 21–32, 30.

23 Dilthey, Erleben und die Selbstbiographie, 30.

24 Dilthey, Erleben und die Selbstbiographie.

Ohne dafür noch die später von Maurice Halbwachs eingeführten und in der kulturwissenschaftlich orientierten Gedächtnisforschung weiterentwickelten Bezeichnungen des individuellen und kollektiven Gedächtnisses zu verwenden,[25] nahm Dilthey schon vieles von diesen Überlegungen vorweg. Erinnern und Vergessen sind Vorgänge des Gedächtnisses, die sozial und zeitlich bestimmt und wandelbar sind. Dies stellt eine Grundvoraussetzung dar, die in jeder Analyse autobiographischer Texte zu berücksichtigen ist.

Fortgeführt wurden Diltheys Überlegungen von seinem Schüler Georg Misch. Als Verfasser der dreibändigen „Geschichte der Autobiographie" setzte Misch einen wesentlichen Schritt in der geschichtswissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Genre. In Anlehnung an seinen Lehrer Dilthey widmete Misch sein Hauptaugenmerk dem Zusammenhang von Individuum und Gesellschaft, also dem individuellen Lebensverlauf in der ihn umgebenden Sozietät. Dazu unterzog er das Genre der Autobiographie einer historischen Analyse, die von der Antike bis in das 19. Jahrhundert reichte. Misch verwies auf die antike Philosophie, die von einem Gegensatz des Besonderen, das sich in der Geschichtsschreibung zeige, mit dem Allgemeinen-Wesenhaften, das stärker in der Dichtkunst ausgedrückt sei, ausging:

> „Er [Anm.: Aristoteles] definierte in seiner Poetik: ‚Der Dichter und der Historiker unterscheiden sich nicht dadurch, daß der eine in Versen, der andere in Prosa redet, sondern der eine – das ist die Differenz – stellt dar, was geschehen ist, der andere, was hätte geschehen können.' [...] ‚Daher ist die Dichtung philosophischer und bedeutungsvoller als die Historie. Denn die Dichtung spricht ein Allgemeines, die Historie ein Besonderes aus.'"[26]

Ganz im Gegensatz dazu hielt sich Misch vielmehr an „Goethes Wort von dem Dichter, der ‚im Besonderen das Allgemeine schaut'".[27] Seiner Ansicht nach liegt genau darin das Potential der Autobiographie, dass sich im Besonderen des betrachteten Lebens die allgemeinen Zusammenhänge der menschlichen Individuation in seiner Umgebung darstellen lassen.

---

25 Maurice Halbwachs, Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen, Frankfurt am Main 1985 [frz. EA: Les cadres sociaux de la mémoire, Paris 1925]; Maurice Halbwachs, Das kollektive Gedächtnis, Frankfurt am Main 1991 [frz. EA: La mémoire collective, Paris 1939/1950]. Halbwachs' Konzept des kollektiven Gedächtnisses findet sich weiterentwickelt in den Arbeiten des französischen Historikers Pierre Nora (Les Lieux de mémoire, Paris 1984–1992) oder der KulturwissenschafterInnen Jan und Aleida Assmann.

26 Georg Misch, Geschichte der Autobiographie. Bd. 1: Das Altertum. 1. Hälfte, Frankfurt am Main 1949, 192.

27 Misch, Geschichte der Autobiographie, 193.

Zweifelsohne stand Misch im Kontext seiner Zeit, indem er seine Forschungsarbeit dem Paradigma der zeitgenössischen Kulturgeschichte einschrieb und die autobiographische Reflexionsfähigkeit in Zusammenhang mit der Entwicklung der europäischen Kultur und Zivilisation setzte:

> „Der eigenste Kern der europäischen Selbstbesinnung aber ist die Gestaltung des Lebens aus dem Bewußtsein der Persönlichkeit. Dieses Bewußtsein gehört nicht zum gemeinsamen Besitz der Völker, im hellen Licht steigernder Kulturarbeit ist es allmählich erworben worden [...]“[28]

Während Misch sein *Opus magnum* zur Autobiographie verfasste und herausgab, machten sich andere DenkerInnen der Zeit daran, die Begrifflichkeit des Subjekts, ohne die Auto/Biographie nicht denkbar zu sein scheint, zu hinterfragen. Nicht erst in der Postmoderne, schon um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert geriet die Vorstellung des Subjekts als Entität und zu beschreibende Größe ins Wanken. Einerseits wurde die Entwicklung des biographischen Subjekts, die Vorgänge von Individuation im Sinne einer psychoanalytischen Betrachtungsweise stärker in die Biographik aufgenommen. Es kam zu einer Psychologisierung der Biographik bis hin zu „psychopathographischen“ Arbeiten, die gerade in der Künstlerbiographik eine zentrale Rolle spielten, in der die „Pathologisierung des Künstlers“ zum neuen Paradigma geworden war.[29] Andererseits wurde die Biographie als solche – mit dem dahinterstehenden Grundkonzept von Subjekt und Identität – generell in Frage gestellt. Die Fragmentierung des Subjekts in der Moderne – nirgends deutlicher sichtbar als in der bildenden Kunst – zeigte ihre Auswirkungen auch in Bezug auf die Biographik. Wie kann ein fragmentiertes Subjekt biographisch erfasst werden? Die Literaturwissenschafterin Konstanze Fliedl verwies in diesem Zusammenhang auf das scheinbare Paradoxon, dass gerade die Vertreter einer neuen literarisch-philosophischen Moderne wie Arthur Schnitzler oder Hermann Bahr durchaus „traditionelle“ Autobiographien verfasst hatten, und sie stellte die Frage: „[…], wie kann denn an eine zusammenhängende Geschichte eines Ich überhaupt noch geglaubt werden, wenn Kontinuität und Identität als Regulative der Welterfahrung schon einmal verabschiedet worden sind? Wieso fallen Autoren, denen Machs ‚unrettbares Ich‘ geläufig und vertraut war, sogar auf eine teleologische Entwicklung

28 Misch, Geschichte der Autobiographie, 18.

29 Vgl. Bettina Gockel, Die Pathologisierung des Künstlers. Künstlerlegenden der Moderne, Berlin 2010; als zeitgenössisches Referenzwerk vgl. Wilhelm Lange-Eichbaum, Genie, Irrsinn und Ruhm. München 1928.

dieses Ich […] zurück?“[30] Fliedls Versuch einer Antwort zielte in die Richtung, dass gerade durch das Festhalten an der Erinnerung und damit auch an der traditionellen Auto/Biographie „eine Art Wiederzusammenfügung entsteht, die das Verlorene der Moderne überwinden soll“.[31]

Die intensive Auseinandersetzung mit Subjekt und Identität am Beginn des 20. Jahrhunderts führte tatsächlich eher zu einer verstärkten Attraktivität von auto/biographischer Literatur denn zu deren Ende. Die „neue Biographik“[32] orientierte sich stärker an psychologischen Grundlinien, was ihr den Vorwurf einbrachte, in der Konzentration auf das Individuum historische Prozesse zu wenig zu beachten und damit zu „ahistorisch“ zu sein. Das Publikum hatte damit kein Problem, das Genre der historischen Biographie war in den 1920er- und 1930er-Jahren so populär geworden, dass sich daran ein ernsthafter Konflikt innerhalb der deutschsprachigen Geschichtswissenschaft entzündete. Autoren wie Emil Ludwig erreichten mit Biographien von Kleopatra bis Bismarck Erfolgsauflagen von mehreren hunderttausend Stück, wurden aber von der an den Universitäten angesiedelten Geschichtswissenschaft als „unwissenschaftlich“ abqualifiziert.[33] Emil Ludwig konterte in seinem 1936 (im Exil) erschienenen Band „Die Kunst der Biographie“, der sich weniger als methodischer Leitfaden zur Biographieerstellung – wie der Titel vielleicht impliziert –, sondern vielmehr als Streit- und Verteidigungsschrift liest. „So oft sich Forscher und Künstler auf demselben Gebiete begegnen, gibt es Streit“, heißt es in Ludwigs Einleitung, wobei die Rollenverteilung klar definiert war: Die Forscher waren die Historiker, als Künstler sah er sich als biographisch arbeitender Schriftsteller selbst. „Historie und Dichtung“ lauteten denn auch die dem Buch vorangestellten (vermeintlichen) Gegensätze und folgerichtig formulierte Ludwig:

> „Das dichterische Talent gefährdet den Historiker so leicht, wie es ihn fördern kann; immer bleibt es eine Frage der prozentualen Mischung, der Disziplin und Wahrhaftigkeit, also zugleich eine moralische Frage, wie weit sich der Künstler verführen lässt, wenn er als Historiker arbeitet.“[34]

---

30 Konstanze Fliedl, Das gerettete Ich. Impressionismus und Autobiographie, in: Klaus Amann/Karl Wagner (Hg.), Autobiographien in der österreichischen Literatur. Von Franz Grillparzer bis Thomas Bernhard, Innsbruck, Wien 1998, 75–91, 79.

31 Fliedl, Das gerettete Ich, 88 f.

32 Christian Klein/Falko Schnicke, 20. Jahrhundert, in: Klein (Hg.), Handbuch Biographie, 251–264, 253 f.

33 Vgl. dazu Angelika Schaser, Emil Ludwigs Fingerzeig auf die Biographien in der Geschichtswissenschaft, in: Melanie Unseld/Christian von Zimmermann (Hg.), Anekdote – Biographie – Kanon. Zur Geschichtsschreibung in den schönen Künsten, Köln, Weimar, Wien 2013, 177–194.

34 Emil Ludwig, Die Kunst der Biographie, Paris 1936, 9.

Ein berühmter Kritiker der Biographie in ihrer zeitgenössischen Erscheinungsform war Siegfried Kracauer. Sein 1930 erschienener Essay „Die Biographie als neubürgerliche Kunstform" liest sich als Abrechnung mit Biographie-Bestsellerautoren wie Emil Ludwig.[35] Mit seiner 1934 erschienenen Biographie des Komponisten Jacques Offenbach, die er als „Gesellschaftsbiographie" betitelte, wollte Kracauer eine andere Art von Biographieschreibung darlegen. Er betonte daher im Vorwort:

> „Dieses Buch gehört nicht in die Reihen jener Biographien, die sich in der Hauptsache darauf beschränken, das Leben ihres Helden zu schildern. Solche Biographien gleichen photographischen Porträts: die in ihnen porträtierte Gestalt erscheint vor einem verschwimmenden Hintergrund. Von derartigen Werken unterscheidet sich das vorliegende grundsätzlich. Es ist keine Privatbiographie Jacques Offenbachs. Es ist eine Gesellschaftsbiographie. Eine Gesellschaftsbiographie in dem Sinne, daß es mit der Figur Offenbachs die der Gesellschaft erstehen läßt, die er bewegte und von der er bewegt wurde, und dabei einen besonderen Nachdruck auf die Beziehungen zwischen der Gesellschaft und Offenbach legt."[36]

Entgegen dem großen Neuerungsanspruch wirkt Kracauers Offenbach-Biographie durchaus traditionell: Die Verbindung von Individuum und Gesellschaft wird durch ein chronologisches Aneinanderreihen von Kapiteln, die sich einmal der Person und einmal der Gesellschaft widmen, erzeugt. Der Anspruch, dass über „die Figur Offenbachs die der Gesellschaft erstehe", konnte insofern nur ansatzweise eingelöst werden, als die beiden Stränge auf weiten Strecken parallel und unverbunden bleiben. Aber aus methodischer Sicht war es der Versuch, das Genre Biographie aus seinem scheinbar festgefügten Rahmen herauszuholen.

Generell regte die Debatte rund um Individuum, Subjekt und Gesellschaft die Auto/Biographik der 1920er- und 1930er-Jahre auch im methodisch-theoretischen Sinne an, während die nachfolgenden von Nationalsozialismus, Krieg und Nachkriegszeit geprägten Jahrzehnte diesbezüglich einen Stillstand brachten. Christian Klein und Falko Schnicke bezeichnen die Jahrzehnte bis in die 1960er als Phase der „Konsolidierung und Re-Traditionalisierung", in der die Auto/Biographie vielfach für politische und ideologische Zwecke missbraucht wurde, was den biographischen Zugang in wissenschaftlichen und intellektuellen Kreisen noch vehementer in Frage

35 Siegfried Kracauer, Die Biographie als neubürgerliche Kunstform (1930), in: Siegfried Kracauer (Hg.), Das Ornament der Masse. Essays, Frankfurt am Main 1963, 75–80. Erstveröffentlicht wurde der Essay in der Frankfurter Zeitung, 29.6.1930.

36 Siegfried Kracauer, Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit, Frankfurt am Main 1976 [EA 1937].

stellte.[37] Das sozialgeschichtliche Paradigma der 1960er und 1970er war die Antwort darauf. Strukturhistoriker wie Hans Ulrich Wehler wandten sich dezidiert gegen die „Einseitigkeit" der Biographie, individualhistorische Perspektiven galten als wenig aussagekräftig, vielmehr ging es um die – so Jürgen Kocka – „Geschichtsmächtigkeit kollektiver gesellschaftlicher Strukturen und Prozesse".[38]

Auch die vorwiegend aus Frankreich kommenden Strömungen der Postmoderne, speziell der *linguistic turn*, stellten das Subjekt als Bezugspunkt der Auto/Biographie in Frage. Roland Barthes postulierte in „Der Tod des Autors" das Recht des Textes, den Autor „umzubringen" und „seine Biographie auszulöschen".[39] Insbesondere für die Kunst- und Literaturwissenschaft geht es dabei um die relevante Frage der Vorrangstellung von Werk oder Autor, die Frage, ob und wie viel biographisches Wissen zum Verständnis des Werks nötig sei. Nach Barthes schlicht keines, der Sinn des Werks ergibt sich bei jeder Lektüre neu durch den Leser/die Leserin. Interessanterweise verfasste aber auch Roland Barthes als Kritiker der Biographie – wie schon Jahrzehnte zuvor Siegfried Kracauer – selbst eine solche: In seiner Autobiographie versuchte der Autor, die konventionellen narrativen Erzählformen zu verlassen und der Fragmenthaftigkeit des Lebenslaufs mit aneinandergereihten Sprachfragmenten zu begegnen.[40] In der Traditionslinie von Barthes und Foucault muss auch Pierre Bourdieus vielzitierter Beitrag zur „biographischen Illusion" genannt werden.[41] Tatsächlich kommt kaum ein Beitrag zur Biographieforschung – auch der vorliegende nicht – ohne eine Erwähnung dieses Aufsatzes aus, was zweifellos auch auf den spre-

---

37 Klein/Schnicke, 20. Jahrhundert, in: Klein (Hg.), Handbuch Biographie, 257f.

38 Zit. nach Klein/Schnicke, 20. Jahrhundert, in: Klein (Hg.), Handbuch Biographie, 258.

39 So die drastische Formulierung bei Christopher F. Laferl/Anja Tippner, Vorwort, Dies. (Hg.), Leben als Kunstwerk. Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert, Bielefeld 2011, 7–28, 7. Die Begrifflichkeiten von „umbringen" und „auslöschen" finden sich in Barthes Text nicht, sehr wohl aber „stirbt" der Autor, sobald der Text (‚écriture') auftritt und das Ereignis zur Schrift wird. Autor und biographisch interpretierender Kritiker werden für tot erklärt, ein „Dechiffrieren" bzw. Interpretieren von Texten ist damit obsolet, die Dominanz wandert vom Autor zum Text bzw. Leser. Vgl. Roland Barthes, Der Tod des Autors, in: Uwe Wirth (Hg.), Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2002, 104–110 [frz. EA 1968].

40 In Barthes Autobiographie „Roland Barthes par Roland Barthes" (1975) [dt: „Über mich selbst"] kann der Autor wegen seiner starken Präsenz sicherlich nicht für „tot" erklärt werden. Allein schon die deutsche Übersetzung zeigt, dass Barthes Ansatz, nicht über „sich selbst", sondern über „Roland Barthes" zu schreiben, sich nicht durchsetzen konnte. Vgl. dazu auch Thomas Etzemüller, Biographien. Lesen – erforschen – erzählen, Frankfurt am Main, New York 2012, 158 f.

41 Pierre Bourdieu, Die biographische Illusion, in: *BIOS. Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen* 3 (1990) 1, 75–81. In einer neueren, und meines Erachtens präziseren deutschen Übersetzung in: Bernhard Fetz/Wilhelm Hemecker (Hg.), Theorie der Biographie. Grundlagentexte und Kommentar, Wien, New York 2011, 303–310.

chenden Titel zurückzuführen ist. Der Titel mag als Programm verstanden werden: Die Biographie, und gemeint ist dabei die Vorstellung einer biographischen Kohärenz oder Entität, soll als Illusion, als nicht existent, als bloße Vorstellung, Imagination oder Konstruktion „enttarnt" werden. Kritisch darf angemerkt werden, dass es zur Entstehungszeit von Bourdieus Aufsatz im wissenschaftlichen Kontext eine solche „Enttarnung" vermutlich nicht mehr gebraucht hat, die Diskussion über den konstruktivistischen Charakter von Biographien war längst im Gange.

Interessanterweise bekam die Biographie genau zu jener Zeit, als sie von Strukturalismus und Konstruktivismus so stark unter Beschuss genommen wurde, gleichzeitig auch massiven Aufschwung, der von der neuen Strömung der „Geschichte von unten", der Hinwendung zur Alltags-, Arbeiter- und Frauengeschichte ausging. Gruppen, die in der Geschichtsforschung nicht zuletzt aufgrund ihrer „Quellenlosigkeit" wenig Beachtung fanden, wurden nun zu Forschungsobjekten und mangels anderer schriftlicher Quellen etablierten sich neue Methoden wie beispielsweise die *Oral History*, in der biographische Erfahrungen im Mittelpunkt standen. Wenngleich von einem anderen Erkenntnisinteresse ausgehend, führte somit die Neuausrichtung der Geschichtswissenschaften in den 1970ern mit ihrem verstärkten Interesse für eine „Geschichte von unten" zu einer neuerlichen Fokussierung auf die Biographie und die Selbstbiographie als historische Quelle. Anders als bis in das beginnende 20. Jahrhundert, als es durchgängig die Lebensläufe berühmter und herausragender Männer gewesen waren, die als „biographiewürdig" galten, rückten nun andere gesellschaftliche Gruppen ins biographische und damit historische Interesse. Es war nicht mehr nur der „überlegene[n] Mensch[en], der selbst an der Seele der Zeit mitschafft"[42], dessen Biographie die HistorikerInnen interessierte, vielmehr kam es zu einem wahren Boom des Sammelns von Biographien so genannter „gewöhnlicher" Menschen. Neben der neuen Methode der *Oral History* waren es dabei auch schriftliche auto/biographische Aufzeichnungen, die vermehrt gesammelt und einer historischen Auswertung zugeführt wurden.

Auch die in den 1980ern im deutschsprachigen Raum entstandene Historische Anthropologie interessierte sich für den Menschen in der Geschichte und nahm seine Handlungen in den Blick. Jakob Tanner formulierte drei Grundfragen des anthropologischen Ansatzes in der Geschichtswissenschaft: „erstens jene nach dem Wandel von Menschenbildern und den sich verändernden diskursiven und medialen Bedingungen anthropozentrischer Selbstbeschreibungen; zweitens jene nach den sozialen Praktiken und symbolischen Formen, durch welche die Menschen

42 Georg Misch, Geschichte der Autobiographie. Bd.1: Das Altertum. 1. Hälfte, Frankfurt am Main 1949, 15.

ihr gesellschaftliches Zusammenleben organisieren und regulieren, und drittens jene nach der Geschichtlichkeit der menschlichen Natur."[43] Von Marc Bloch, der gemeinsam mit anderen Vertretern der französischen *Annales* nicht zuletzt auch wesentliche Anstöße für die Historische Anthropologie geliefert hatte, stammt das vielzitierte Wort vom „Historiker als Menschenfresser":

> „Hinter den Landschaftsbildern, den Werkzeugen und Maschinen, hinter den trockensten Büchern und hinter scheinbar total verselbständigten Institutionen sucht die Geschichte stets die Menschen zu erfassen. Wem das nicht gelingt, ist bestenfalls ein Handlanger der Wissenschaft. Der gute Historiker gleicht dem Menschenfresser der Legende. Wo er menschliches Fleisch wittert, weiß er seine Beute nicht weit."[44]

Trifft dies nicht auf den historischen Biographen/die historische Biographin am allermeisten zu?

Die Biographie war in der Geschichtswissenschaft somit niemals „out", in ihrer Doppelfunktion als historische *Quelle* wie auch als *Produkt* historischer Forschung aber wandelnden Bedeutungszuschreibungen unterworfen. Die in verschiedenen Phasen auftretende Kritik an einer zu starken oder eindimensionalen Fokussierung brachte zentrale methodische Impulse, die letztlich dazu führten, dass die Auto/Biographieforschung nunmehr auch in den Geschichtswissenschaften auf einem methodisch-theoretisch gefestigtem Fundament basieren kann, das ihr die Sozialwissenschaften schon früher gegeben hatten.

### 1.1.3 Auto/Biographie und Geschlecht

Mit der lange unhinterfragten Fokussierung der Biographik auf die Geschichten der „großen Männer" blieben Frauen als biographische Protagonistinnen weitgehend unbeachtet, oder wie es Susan Mann Trofimenkoff beschrieb: „An occasional queen, saint or female ‚first' might be allowed to slip through the net of exclusivity but their presence among the Great Men merely accentuates their own marginality".[45] Solange Biographien ausschließlich das Leben herausragender Persönlichkeiten darstellten und Autobiographien sich als „Sammlung der Bekennt-

43 Jakob Tanner, Historische Anthropologie zur Einführung, Hamburg 2004, 21. Zum Zusammenhang von Anthropologie und Biographik vgl. auch Zimmermann, Biographische Anthropologie.

44 Marc Bloch, Apologie der Geschichte oder der Beruf des Historikers, München 1985, 25.

45 Susan Mann Trofimenkoff, Feminist Biography, in: *Atlantis. A Women's Studies Journal* 10 (1985), H. 2, 1–9, 2, zit. nach Esther Marian/Caitríona Ní Dhúill, Biographie und Geschlecht. Einleitung,

nisse merkwürdiger Männer“[46] erweisen sollten, musste die schriftliche Darstellung weiblicher Lebensläufe die Ausnahme bleiben. Anne-Kathrin Reulecke verwies in ihrem programmatischen Beitrag zum Verhältnis von Geschlecht und Biographie darauf, dass noch im Jahr 1993 von 367 Bänden der Rowohlt-Biographie-Reihe „bildmonographien“ nur 24 das Leben von Frauen zum Inhalt hatten.[47] Das sind 6,5 Prozent, und ein kurzer Blick auf die gegenwärtige Situation zeigt, dass sich in den letzten beiden Jahrzehnten wenig an diesem Verhältnis geändert hat.[48] Die naheliegendste Erklärung für diesen Sachverhalt, dass ein solches prozentuelles Verhältnis eine historische Realität widerspiegele (die des ebenso unterrepräsentierten Anteils von Frauen in den Sphären öffentlichen Lebens), bezweifelt Reulecke und führt vielmehr die These an, das Genre Biographie selbst würde zu diesem Missverhältnis führen: „Der Ausschluss von Frauen als Gegenstand von Biographien und die marginale Bedeutung, die Frauen in den Biographien über Männer eingeräumt wird, sind weniger Ausdruck einer außertextuellen historischen Realität; vielmehr kann die Biographie – so meine These – als bedeutendes Medium dieses Ausschlusses gesehen werden.“[49]

Diesem Ansatz kann nur bedingt zugestimmt werden, denn in dieser Bedeutungsgewichtung hieße dies, die „außertextuelle historische Realität“ in Bezug auf Geschlechterungleichheiten zu marginalisieren. Sehr wohl aber muss das Genre der Biographie als zentrales Medium zur Fortschreibung von bestehenden Geschlechterdiskriminierungen analysiert werden. Es ist hinlänglich beschrieben, dass die Grundnarrative von Auto/Biographien am Idealtypus eines männlichen Lebenslaufs orientiert sind. Helmut Scheuer beschrieb die idealtypischen Stationen der geistesgeschichtlichen Biographie des 19. Jahrhunderts so: In chronologischer Abfolge

in: Bernhard Fetz (Hg.), Die Biographie. Zur Grundlegung ihrer Theorie, Berlin, New York 2009, 157–167, 157.

46 Misch, Geschichte der Autobiographie, 3.

47 Anne-Kathrin Reulecke, „Die Nase der Lady Hester“. Überlegungen zum Verhältnis von Biographie und Geschlechterdifferenz (1993), in: Fetz/Hemecker (Hg.), Theorie der Biographie, 319. Vgl. dazu auch, dass im Standardwerk zur deutschsprachigen Biographie von Helmut Scheuer Biographien von etwa 90 Protagonisten angeführt sind, darunter sechs Frauen. Marian/Ní Dhúill, Biographie und Geschlecht, in: Fetz (Hg.), Biographie, 157.

48 Eine Stichprobe in Bezug auf die Neuerscheinungen der Reihe aus den Jahren 2010–2015 ergab, dass sich von 24 in diesen Jahren erschienenen Titel vier auf Frauen bezogen (Ingeborg Bachmann, Anne Frank, Luise von Preußen und Mutter Theresa), 20 auf Männer und zwei auf Gruppen. Der Frauenanteil lag damit bei etwa 15 Prozent. 2017 wurde die Reihe bei Rowohlt eingestellt. Derzeit sind noch 264 Titel lieferbar, 33 davon sind Biographien von Frauen, das sind 12,5 Prozent. Vgl. https://www.rowohlt.de/Buecher/sachbuch/monographien (2.9.2019).

49 Reulecke, „Die Nase der Lady Hester“, 320.

stehe am Beginn die Kinder- und Jugendgeschichte, es folge die Phase der „Lösung von der Familie und der engeren Heimat […] und damit die Herausbildung der Persönlichkeit". Gekennzeichnet sei diese Phase von Studienjahren, Bildungsreisen, Kontakten zur Welt. In der dritten Phase schließlich erreiche der Protagonist seinen „eigentlichen Lebenshöhepunkt" und trete damit gleichzeitig in seine schöpferische Phase ein.[50] Scheuer sieht in diesem Modell, das dem Konzept des klassischen Bildungs- und Entwicklungsromans entspricht, ein konstituierendes Element für die Herausbildung bürgerlicher Identität im 19. Jahrhundert. Reulecke erweiterte beziehungsweise korrigierte den Befund insofern, als sie darin nicht nur das konzeptionelle Modell zur Herausbildung bürgerlicher, sondern männlicher Identität ortete: Der in den biographischen Entwicklungsromanen beschriebene Prozess sei demnach „ein Prozeß der Individuation als auch die Ent-Wicklung eines Subjekts aus seiner Umwelt, die gleichzeitig die notwendige Matrix zur Selbst-Darstellung bildet. Diese Matrix (Heimat, Herkunft, Familie u.a.), die vorwiegend weiblich konnotiert ist, bildet damit den notwendigen Hintergrund, vor dem der ‚männliche' Held als Held und als Mann entsteht."[51]

Die sich bei Reulecke daraus ableitende Skepsis am Genre der Auto/Biographie generell ist aber nur bedingt zu teilen. Reulecke kritisiert die im Zuge der Frauenbewegung erfolgte Bemühung, mit einer verstärkten Zuwendung zur Frauenbiographie und dem damit verbundenen Ziel, die Geschichten „vergessener" Frauen wiederzuentdecken, dieses Ungleichgewicht auszugleichen. Weibliche Geschichte würde auf diese Weise durch auf männliche Subjekte zugeschnittene Genres repräsentiert.[52] Wie sich aus gegenwärtiger Perspektive zeigt, war diese Reaktion aber nur ein erster und vermutlich notwendiger Schritt. Längerfristig betrachtet brachten gerade die *Gender Studies* und ihre theoretische Annahme des Geschlechts als Konstrukt wichtige Anstöße für die Biographik, indem sie den Weg für dekonstruktivistische Zugänge zur Auto/Biographie generell (mit-)ebneten.[53] Weiters muss der auto/biographische Zugang als wesentlicher Impuls für die Geschichte „von unten" der 1970er-Jahre und somit auch für die Frauengeschichtsbewegung betrachtet werden und das bedeutet auch, dass für diesen Zeitraum ein nachhaltiger Wandel des

50 Helmut Scheuer, Biographie. Studien zur Funktion und zum Wandel einer literarischen Gattung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Stuttgart 1979, 92 f.

51 Reulecke, „Die Nase der Lady Hester", 329.

52 Reulecke, „Die Nase der Lady Hester", 335. Differenzierte Kritik zu Reuleckes Thesen findet sich bei Esther Marian, Zum Zusammenhang von Biographie, Subjektivität und Geschlecht, in: Fetz (Hg.), Biographie, 180 ff.

53 Vgl. dazu auch Anita Runge, Gender Studies, in: Klein (Hg.), Handbuch Biographie, 402–407.

Verständnisses von „Biographiewürdigkeit" konstatiert werden kann.[54] Das Problem der Biographiewürdigkeit erscheint mir – verglichen mit den immer wieder zitierten „männlich" normierten narrativen Strukturen von Auto/Biographie – das wesentlich bedeutendere Argument in Bezug auf den so lange herrschenden Ausschluss von Frauen aus den auto/biographischen Medien.

Das zeitgenössische Verständnis davon, welche Lebensläufe als biographiewürdig betrachtet werden, hat nicht nur einen Einfluss darauf, über wen Biographien verfasst werden, sondern in Folge davon auch auf das Verständnis dessen, was ich als „auto/biographiewürdig" bezeichnen möchte. Sich selbst als „auto/biographiewürdig" zu betrachten, ist nicht nur eine individuelle Entscheidung oder persönlichkeitsabhängig, sondern korreliert mit der jeweiligen gesellschaftlichen Bewertung. Dass dies auch immer eine Frage der sozialen und gesellschaftlichen (Un-) Gleichheiten und herrschaftlichen Bedingungen ist, darauf verweist der Soziologe Alois Hahn, wenn er formuliert: „Die soziologische Betrachtung kann schließlich nicht übersehen, daß nicht überall und zu allen Zeiten alle Menschen die gleichen Chancen zur Selbstfindung haben. Darf nur der König eine Biographie haben? Der Zugang zu biographischen oder autobiographischen Thematisierungsformen folgt oft ständischen oder herrschaftlichen Grenzlinien."[55] Wenngleich von Hahn nicht genannt, sind diese herrschaftlichen Grenzlinien natürlich auch jene, die zwischen den Geschlechtern gezogen wurden. Und somit darf es nicht verwundern, dass sich mindestens bis in die 1970er-Jahre des 20. Jahrhunderts Frauen wohl nur in Ausnahmefällen als auto/biographiewürdig betrachteten.

Das gilt auch für Künstlerinnen. Wenngleich hier kein Repräsentativitätsanspruch gestellt werden kann oder soll, ist es keineswegs als Zufall zu betrachten, dass von den für die vorliegende Studie untersuchten beiden Künstlerinnen, Erika Giovanna Klien und Margret Bilger, keine „klassischen" Autobiographien vorliegen, während sich von den dargestellten männlichen Künstlern zumindest zwei, Alfred Kubin und Oskar Kokoschka, als ambitionierte Autobiographen betätigt haben.[56]

54 Vgl. Hannes Schweiger, ‚Biographiewürdigkeit', in: Klein (Hg.), Handbuch Biographie, 32–37.

55 Alois Hahn, Identität und Selbstthematisierung, in: Alois Hahn/Volker Kapp (Hg.), Selbstthematisierung und Selbstzeugnis. Bekenntnis und Geständnis, Frankfurt am Main 1987, 9–24, 17.

56 Es könnte argumentiert werden, dass bewusst zwei Künstlerinnen ohne Autobiographie gewählt wurden. Wie schon eingangs dargestellt, ist aber vielmehr das Gegenteil der Fall – die Auswahl der KünstlerInnen musste auf das Vorhandensein autobiographischen Materials Rücksicht nehmen, das Vorliegen einer Autobiographie wäre somit förderlich gewesen. Vielmehr ist es so, dass für (österreichische) bildende Künstlerinnen im vorliegenden Untersuchungszeitraum nach meinem gegenwärtigen Forschungsstand keine (veröffentlichte) Autobiographie nachgewiesen werden kann.

## 1.2 Künstlerauto/biographie

Von Caitríona Ní Dhúill stammt der interessante Verweis auf den engen Konnex zwischen biographischer Semantik und der Sprache der bildenden Künste.[57] Tatsächlich findet sich in auto/biographischen Darstellungen oder auch darauf bezogenen theoretischen Reflexionen ein breites Set an bildhaften Metaphern. Beginnend mit dem „Lebensbild" oder dem „Porträt" verwenden wir ganz selbstverständlich auch für die textuelle Darstellung von Menschen Bezeichnungen, die dem Vokabular bildhafter Darstellungen entnommen sind. Wir „zeichnen ein Bild" eines Menschen, auch in Texten. Die Doppelfunktion findet sich schon im Ausgangsbegriff des griechischen *gráphein (γράφειν)*, das sowohl zeichnen wie auch schreiben bedeuten kann. Sind ein Ölporträt und eine Biographie damit nur zwei verschiedene Medien zur Umsetzung desselben Versuchs, nämlich einen Menschen und sein Leben darstellen und festhalten zu wollen? Und: Rührt aus diesem Naheverhältnis die schon so lange zurückreichende Tradition der Künstlerbiographik? Eine weitere Frage, die sich vor diesem Hintergrund aufdrängt: Wenn bildende KünstlerInnen selbst Auto/Biographien verfassen, zeigt sich der Einfluss der Bildsprache im geschriebenen Wort auf besondere Weise? Bevor diese und weitere Fragen in Hinblick auf die einzelnen hier untersuchten KünstlerInnenbiographien einer näheren Betrachtung unterzogen werden, sollen zunächst grundlegende Fragen und Forschungsergebnisse zur Künstlerbiographik und dem „Bild" des Künstlers beziehungsweise der Künstlerin referiert und analysiert werden.

### 1.2.1 Von Vasaris Viten bis „Inventing Leonardo": Zur Geschichte der Künstlerbiographik

> „Künstlerschaft definiert sich zunächst und vor allem über die ästhetische Produktion. Sie ist es, die eine Person in den meisten Fällen erst ‚biographiewürdig' macht."[58]

Die Künstlerauto/biographie ist eine Spezialform des Genres Biographie. Vergleichbar mit Herrscher- und Politikerbiographien erwies sie sich schon früh als bedeutende biographische Gattungsform. Gemäß der bis in das 20. Jahrhundert hinein ungebrochenen Vorstellung, dass lediglich das „herausragende" Leben Biographie-

57 Caitríona Ní Dhúill, Lebensbilder. Biographie und die Sprache der bildenden Künste, in: Fetz (Hg.), Biographie, 473–499.

58 Laferl/Tippner, Leben als Kunstwerk, 8.

würdigkeit aufweist, erwiesen sich Künstler (und hier wird bewusst die männliche Form verwendet), sofern ihr Werk sie zu „herausragenden" Persönlichkeiten definierte, unbedingt als biographiewürdig. In diesem Zusammenhang erweist sich die Künstlerbiographie, neben vielen anderen im Folgenden näher ausgeführten Funktionen, als zentrales Instrument der Kanonisierung.

Die Geschichte der Künstlerbiographik verfügt über einen klaren Anfangspunkt: Giorgio Vasaris Werk „Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri" aus dem 16. Jahrhundert markiert den Beginn einer bis heute anhaltenden Tradition der Lebensbeschreibung bildender Künstler.[59] Vasaris Monumentalwerk gab dabei Narrative vor (bzw. nahm diese in die schriftliche Überlieferung auf), die für viele Jahrhunderte prägend blieben. In vielerlei Hinsicht markieren Vasaris Viten eine kunstgeschichtliche Wende: Erstens verweisen sie auf den Wandel der sozialen Rolle des Künstlers in der Renaissance, der erst in jener Epoche vom namenlosen Handwerker und Auftragnehmer zum individuellen und gefeierten Künstler aufstieg – und damit erstmals auch Biographiewürdigkeit erlangte. Zweitens steht Vasari als „Vater der Kunstgeschichte"[60] am Beginn einer Kunstgeschichtsschreibung, in der interessanterweise nicht die Analyse des Werks, sondern die Biographie des Künstlers im Zentrum stand. Die Kunstgeschichte war damit in ihren Anfängen eine „Künstlergeschichte", wie es Karin Hellwig treffend formulierte.[61]

Dies blieb im Wesentlichen bis in das 20. Jahrhundert hinein bestehen, also auch nach der Etablierung der Kunstgeschichte als selbständiger Wissenschaftszweig im 19. Jahrhundert. Erst im 20. Jahrhundert wurde dieser Zugang, parallel zu den oben genannten Strömungen in Bezug auf das Verständnis des Subjekts im geistes- und sozialwissenschaftlichen Kontext, in Frage gestellt. Schon im frühen 20. Jahrhun-

59 Künstlerviten wurden zwar schon vor Vasari erzählt und vereinzelt auch aufgeschrieben, Vasaris Werk unterschied sich aber vor allem durch seinen Umfang und ganzheitlichen Anspruch von seinen Vorläufern. Es erschien in einer ersten Fassung im Jahr 1550, endend mit der Biographie Michelangelos, eine zweite erweiterte Fassung stammt aus dem Jahr 1568 und endet mit Vasaris eigener Biographie. Das Werk liegt seither in unzähligen Übersetzungen und meist gekürzten Editionen vor, die italienische Originalausgabe und die erste vollständige deutschsprachige Übersetzung aus dem 19. Jahrhundert sind auch online als Digitalisat über mehrere Bibliothekskataloge zugänglich. Ich beziehe mich hier auf folgende Ausgabe: Giorgio Vasari, Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567. Hg. von Ludwig Schorn, Stuttgart, Tübingen 1832.

60 Die Bezeichnung geht zurück auf Jacob Burckhardt, Kunstgeschichte, in: Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände 8, 1844, zit. nach: Karin Hellwig, Von der Vita zur Künstlerbiographie, Berlin 2005, 14.

61 Karin Hellwig, Kunstgeschichte, in: Klein (Hg.), Handbuch Biographie, 349–357, 349.

dert formierten sich Kunsthistoriker, im deutschsprachigen Raum v.a. im Kreis der Wiener Schule der Kunstgeschichte, die die Werkinterpretation von der Biographie des Schöpfers zu trennen suchten.[62] Spannend ist, dass gerade aus diesem Umfeld jenes Werk hervorging, das sich erstmals explizit mit theoretischen Fragen zu Künstlerbiographie, Künstlerrollen und -habitus, auseinandersetzte und das bis heute als innovativ gelten muss: Ernst Kris' und Otto Kurz' „Die Legende vom Künstler", erschienen 1934, nicht zuletzt durch die Exilierung der beiden Autoren aber erst Jahrzehnte später rezipiert.[63]

In der NS-Zeit zu einem ideologischen Instrument missbraucht, sah sich die Biographie nach 1945 auch in der Kunstgeschichtsschreibung einem großen Misstrauen ausgesetzt. Strukturgeschichtliche Ansätze und der oben beschriebene *linguistic turn* brachten das biographische Genre in eine Krise, die sich aber retrospektiv betrachtet als gewinnbringend erwies. Denn auch für die Künstlerbiographie mussten neue Formen und theoretisch-methodisch reflektierte Zugangsweisen entwickelt werden, die letztlich zu einer neuerlichen Hochkonjunktur der Künstlerbiographik, wenn auch in neuer Form, führten. Arbeiten wie Richard Turners „Inventing Leonardo"[64] oder Svetlana Alpers „The Making of Rubens"[65] drücken schon im Titel ihre dekonstruktivistische Zugangsweise aus und zeigen sich damit konform mit anderen kulturwissenschaftlich geprägten Biographien der 1990er- und 2000er-Jahre, die sich weniger „nur" mit historischen Daten und Fakten zu den biographierten Personen als vielmehr mit deren Performanz und Repräsentanz auseinandersetzten.[66] Ebenso wie die Auto/Biographie im Allgemeinen ging somit auch die Künstlerbiographie durch wechselhafte Phasen, zum Erliegen kam das Genre nie und wie im Folgenden näher ausgeführt, fungiert(e) sie als wichtiges Instrument zur Tradierung von biographischen Stereotypen, die sowohl Fremd- wie Selbstbild von KünstlerInnen massiv mitkonstituier(t)en.

62 Vgl. Hellwig, Von der Vita zur Künstlerbiographie, 172 ff. Zur Wiener Schule der Kunstgeschichte vgl. u.a. Bundesdenkmalamt Wien/Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien (Hg.), Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte Bd. 53), Wien, Köln, Weimar 2004.

63 Ernst Kris/Otto Kurz, Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt am Main 1980 (EA im Wiener Krystall-Verlag 1934). Ausführlicher zum Werk und seinen Autoren weiter unten.

64 A. Richard Turner, Inventing Leonardo, New York 1993.

65 Svetlana Alpers, The Making of Rubens, New Haven 1995.

66 Beispielgebend Peter Burke, Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs, Berlin 1993 [engl. Original: The Fabrication of Louis XIV).

### 1.2.2 „Biographische Formeln“: Die „Legende vom Künstler“

Wie schon von Vasari intendiert, wurde die Künstlerbiographie immer auch für die Künstler selbst geschrieben, die Geschichten sollten Vorbildwirkung haben und positiver Ansporn sein. Die Lektüre von Künstlerbiographien wie auch das dadurch implizit erworbene Wissen über Rollenbilder war (und ist) konstituierend für eigene Rollendefinitionen von Künstlerinnen und Künstlern. In der bereits erwähnten zentralen Arbeit von der „Legende vom Künstler“ verwiesen die beiden Autoren Ernst Kris und Otto Kurz deutlich auf die Wechselwirkung von Biographik und Lebensentwurf und formulierten dafür das Schlagwort der „Gelebten Vita“:

> „Ein doppelter Zusammenhang scheint zwischen Biographik und Lebenslauf zu bestehen. Die Biographik verzeichnet das typische Geschehen und durch die Biographik wird das typische Schicksal eines Berufsstandes geprägt, ein typisches Schicksal, dem der Tätige sich ein Stück weit unterwirft. Diese Beziehung betrifft nicht ausschließlich oder vor allem das bewußte Denken und Handeln des einzelnen – in dem sie durch eine besondere ‚Berufsethik‘ vertreten sein mag –, sondern gehört dem Unbewußten an. Das psychologische Gebiet, auf das wir hier hindeuten, mag man unter dem Schlagwort ‚Gelebte Vita‘ begreifen.“[67]

Mit der „Legende vom Künstler“ waren Kris und Kurz die ersten, die den narrativen Modellen – von ihnen als „biographische Formeln“ bezeichnet – in Bezug auf Künstlerbilder wissenschaftlich nachgingen und deren historische Dimension sowie psychologische Wirkmechanismen aufzeigten. Der Kunstwissenschafter und Psychoanalytiker Ernst Kris und sein Assistent Otto Kurz[68] näherten sich der Frage nach der Positionierung des Künstlers in der Gesellschaft, aber auch nach seiner Selbstwahrnehmung auf zwei Ebenen – der soziologischen und der psychologischen. Ihre 1934 erschienene Studie prägt die KünstlerInnenforschung bis heute, wiewohl das Werk mehrere Jahrzehnte lang auf seine (Wieder-)Entdeckung warten

67 Kris/Kurz, Die Legende vom Künstler, 164. Ähnlich argumentierten wenige Jahrzehnte später auch Margot und Rudolf Wittkower, wenn sie schrieben: „Unter gewissen Bedingungen und in gewissen Zeiten jedoch haben die Künstler gelebt, wie man es von ihnen erwartete.“ Rudolf Wittkower/Margot Wittkower, Künstler. Außenseiter der Gesellschaft, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1965, 280.

68 Zur Rollenteilung der beiden Autoren vgl. das Vorwort von Ernst H. Gombrich zur englischsprachigen Ausgabe der „Legende vom Künstler“ von 1978: „Ernst Kris verdanken wir also die tiefe Einsicht, daß die Geschichten, die allerorten und zu allen Zeiten von Künstlern erzählt werden, eine allgemeine menschliche Reaktion auf den geheimnisvollen Zauber des Bildermachens spiegeln; Kurz verdanken wir die Erfindungsgabe des Aufspürens von Parallelen, um die Allgegenwart dieser Motive zu illustrieren und nachzuweisen.“ Kris/Kurz, Die Legende vom Künstler, 12.

musste. Dies liegt wohl einerseits an der Exilierung der Autoren,[69] aber auch daran, dass eine breitere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Rolle des Künstlers/der Künstlerin generell erst in jüngster Zeit wahrzunehmen ist.[70] Im Sinne eines kulturwissenschaftlichen Zugangs widmen sich neuere Werke heute vor allem der Performativität von Künstlerbildern, aber auch Fragen nach der Geistes- und Ideengeschichte von Kreativität und Schöpfertum.[71]

Den Nimbus des Besonderen und die daraus resultierende Rolle von KünstlerInnen in der Gesellschaft machten schon Kris und Ernst zum Ausgangspunkt ihrer Analysen:

> „[…] daß es ein Rätsel des Künstlers gäbe, daß besondere und noch wenige Fähigkeiten und Veranlagungen erforderlich seien, um das Kunstwerk zu schaffen, und daß die Gemeinschaft in gewissen Zeiten und Gegenden dem Schöpfer des Kunstwerks einen besonderen, noch ungenau bestimmten Platz einzuräumen bereit ist."[72]

---

69 Ernst Kris (1900–1957), geboren in Wien, emigrierte 1938 nach London und 1940 weiter in die USA. Otto Kurz (1908–1975) emigrierte 1934 nach England. Sein Mentor Kris hatte ihm aufgrund der bereits zu diesem Zeitpunkt fehlenden Perspektiven für WissenschafterInnen jüdischer Herkunft an österreichischen Universitäten dazu geraten. Vgl. Hans R. Aurenhammer, Zäsur oder Kontinuität? Das Wiener Kunsthistorische Institut im Ständestaat und im Nationalsozialismus, in: Bundesdenkmalamt Wien/Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien (Hg.), Wiener Schule, 11–54, 19. Vgl. auch https://www.univie.ac.at/geschichtegesichtet/o_kurz.html (2.9.2019).

70 Paradigmatisch dafür der Titel einer Konferenz aus dem Jahr 2010: „Die Wiederkehr des Künstlers. Themen und Positionen der aktuellen Künstler/innenforschung", Internationales Symposium 4.–6.3.2010, Universität für angewandte Kunst Wien. Vgl. die gleichnamige Tagungspublikation: Sabine Fastert/Alexis Joachimides/Verena Krieger (Hg.), Die Wiederkehr des Künstlers. Themen und Positionen der aktuellen Künstler/innenforschung, Köln, Weimar, Wien 2011. Nur wenige Monate später fand die Konferenz „Die Biographie. Mode und Universalie" statt (9.–11.12.2010, Universität Basel), in der ebenfalls ein Fokus auf die Künstlerauto/biographie gelegt wurde. Vgl. den Tagungsband: Beate Böckem/Olaf Peters/Barbara Schellewald, Barbara (Hg.), Die Biographie – Mode oder Universalie? Zu Geschichte und Konzept einer Gattung in der Kunstgeschichte, Berlin 2015.

71 Neben den bereits genannten Konferenzen und Publikationen vgl. für den deutschsprachigen Raum zentral: Verena Krieger, Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen, Köln 2007; Martin Hellmold/Sabine Kampmann/Ralph Lindner/Katharina Sykora (Hg.), Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst, München 2003; Unseld/ Zimmermann (Hg.), Anekdote – Biographie – Kanon; Nicole L. Immler (Hg.), „The making of …" Genie: Wittgenstein & Mozart. Biographien, ihre Mythen und wem sie nützen, Innsbruck 2009. Jüngst auch: Wolfgang Ruppert, Künstler! Kreativität zwischen Mythos, Habitus und Profession, Wien, Köln, Weimar 2018.

72 Kris/Kurz, Die Legende vom Künstler, 21.

Kris und Kurz erarbeiteten ein umfassendes Set an Rollenbildern und -erwartungen, die allesamt weit zurückreichen, nicht wenige davon finden sich bereits bei Vasari. Besonders interessant ist dabei die Feststellung, dass im Laufe der Jahrhunderte zwar immer neue Rollenbilder hinzukamen, diese aber die alten nicht unbedingt ablösten, sondern sich vielmehr dazugesellten, woraus ein immer größer werdendes Repertoire an gleichzeitig wirksamen Bildern erwuchs:

> „Das akademische Schulhaupt steht neben dem revolutionären Neuerer, der Künstler als Universalgenie oder als Edelmann neben dem Einsamen und Verkannten, und diese Vielfalt sozialer Bildung geht in das Künstlervolk des 19. Jahrhunderts ein, dem der gefeierte Liebling von Fürst und Land ebenso zugehört wie der Bohemien mit dem Schlapphut, der in Montmartre, Schwabing oder Greenwich Village, an den Toren der Gemeinschaft, seiner Vorstellung vom Genie nachlebt."[73]

Zur Konstituierung und Tradierung solcher Rollenbilder trägt die Künstlerbiographik mit ihren feststehenden Narrativen oder „biographischen Formeln", wie es bei Kris/Kurz heißt, zentral bei. Das bekannteste Narrativ ist jenes von der frühen und oft nur durch Zufall entdeckten Begabung des späteren Künstlers, bei Vasari in der biographischen Schilderung des Künstlers und einstigen Hirtenjungen Giotto geradezu archetypisch begründet.[74]

Aufbauend auf ihre psychoanalytische Grunderfahrung maßen Kris/Kurz Kindheitsgeschichten in der Künstlerbiographik zentrale Bedeutung bei, wobei sie aber zwei Anschauungen unterschieden: Während sie selbst, in der psychoanalytischen Tradition, Ereignisse der Kindheit als prägend für die weitere Entwicklung betrachteten, wurden die typischen Kindheitsanekdoten in der Künstlerbiographik lediglich als Vorzeichen einer künftigen Leistung gedeutet. Das heißt, wenn Vasari von den frühen Hirtenerlebnissen eines Giotto schrieb und viele spätere Künstlerbiographen (und -autobiographen) ähnliche Geschichten hervorholten, stand dies zumeist in der genannten Tradition des Suchens von Vorzeichen, gewissermaßen als Bestätigung eines angeborenen Talents. Erst der psychoanalytische Blick stellte die Frage nach der Entwicklung und der Kausalität. In ihrer Argumentation beriefen sich Kris und Kurz daher auf Lehrvater Sigmund Freud:

> „In unseren Tagen hat die erste dieser Anschauungen eine unerwartete Bestätigung durch die Befunde neuerer Psychologie, namentlich durch die Sigmund Freuds, erfahren, der

73 Kris/Kurz, Die Legende vom Künstler, 27.

74 Vgl. Vasari, Leben der ausgezeichnetsten Maler, 132 ff.

> erkannte, daß der Zugang zum Verständnis der menschlichen Persönlichkeit über die Kenntnis ihrer Lebensgeschichte führt. Dabei hat man gerade den frühesten Lebenseindrücken besondere Bedeutung beizumessen gelernt, da sich die künftigen Schicksale der Persönlichkeit vielfach bis auf diese ersten Prägungen zurückführen lassen."[75]

Der Jugend des Künstlers wird aber in beiden Modellen – so Kris/Kurz – zentrale Bedeutung beigemessen, Jugendanekdoten gehören zu den festen „biographischen Formeln". Hingewiesen wird dabei auf konstante narrative Elemente in diesen Erzählungen: Künstlerischer Ausdruck „drängt" nach draußen; die Entdeckung erfolgt zufällig; das jugendliche Talent setzt sich meist gegen äußere Widrigkeiten durch; das echte „Ingenium" bewährt sich immer, oder wie es bei Vasari in Bezug auf Giovanni Bellini paradigmatisch heißt:

> „Was auf natürlichen Gaben beruht, mag sein Beginn auch klein und unbedeutend erscheinen, steigt allmählich mehr und mehr und läßt nicht nach, bis der höchste Gipfel des Ruhmes erreicht ist."[76]

Kris und Kurz verwiesen auf die mythologischen Wurzeln solcher „Wunderkindgeschichten", ordneten diese aber auch in den zeitgenössischen Psychoanalyse-Diskurs ein, indem sie sich auf Freuds Thesen aus dessen „Familienroman" (1909)[77] beriefen. Es geht darin um kindliche Stiefkindphantasien, das heißt um die Imagination des Kindes, „nicht Kind seiner Eltern [zu] sein, sondern auf die eine oder andere Weise unterschoben, von höherer Abkunft, ein verkannter Held, der noch auf seine Entdeckung hoffen darf".[78]

Thomas Mann, der den von Kris 1935 veröffentlichten Beitrag „Zur Psychologie älterer Biographik"[79] kannte, zeigte sich von der „Arbeit eines Wiener Gelehrten aus der Schule Freuds" sehr beeindruckt und zitierte diesen anlässlich eines Vortrags zu Sigmund Freuds 80. Geburtstag ausführlich:

---

75 Kris/Kurz, Die Legende vom Künstler, 37.

76 Vasari, Leben der ausgezeichnetsten Maler, 128f.

77 Sigmund Freud, Der Familienroman der Neurotiker (1909), in: Sigmund Freud, Gesammelte Werke Bd. 7. Hg. von Anna Freud, Frankfurt am Main 1966, 225–231.

78 Kris/Kurz, Die Legende vom Künstler, 62 f. Vgl. dazu Steffen Krüger, Die Legende vom Künstler als Propagandastrategie, in: Steffen Krüger/Thomas Röske (Hg.), Im Dienste des Ich. Ernst Kris heute, Wien 2013, 99–117, 112 ff.

79 Ernst Kris, Zur Psychologie älterer Biographik (dargestellt an der des bildenden Künstlers), in: *IMAGO. Zeitschrift für psychoanalytische Psychologie, ihre Grenzgebiete und Anwendungen* 21 (1935) 3, 320–344.

> „Der Verfasser zeigt da, wie die ältere, naive, von der Legende und vom Volkstümlichen her gespeiste und bestimmte Lebensbeschreibung, namentlich die Künstlerbiographie, feststehende, schematisch-typische Züge und Vorgänge, biographisches Formelgut sozusagen konventioneller Art in die Geschichte ihres Helden aufnimmt, gleichsam um sie sich dadurch zu legitimieren, sich als echt, als richtig ausweisen zu lassen – als richtig im Sinne des ‚Wie es immer war' und ‚Wie es geschrieben steht'. Denn dem Menschen ist am Wiedererkennen gelegen; er möchte das Alte im Neuen wiederfinden und das Typische im Individuellen. […] Die Frage jener Schrift geht nun aber dahin, ob sich denn die Grenze zwischen dem, was Formelgut legendärer Biographik, und dem, was Lebenseigentum des Künstlers ist, zwischen dem Typischen und dem Individuellen also, scharf und unzweideutig ziehen lasse – eine Frage, verneint wie gestellt."[80]

Und Mann zog weiters den Schluss:

> „Der Aufsatz bezeichnet haargenau den Punkt, wo das psychologische Interesse ins mythische Interesse übergeht. Er macht deutlich, daß das Typische auch schon das Mythische ist und daß man für ‚gelebte Vita' auch ‚gelebter Mythos' sagen kann."[81]

Die Künstlerbiographik erweist sich somit als wesentliches Instrument, mithilfe dessen der „Mythos" vom Künstler beschrieben, gleichzeitig aber auch produziert und tradiert wird. Wie sich in Manns Stellungnahme zeigt, gibt es dafür kohärente Begrifflichkeiten: Die von Kris als „gelebte Vita" bezeichnete Verknüpfung des Typischen mit dem Individuellen nennt Mann „gelebter Mythos". Durchaus in Verbindung zu bringen ist die „gelebte Vita" auch mit dem der Jung'schen Psychoanalyse entlehnten Begriff der „Persona"[82] oder – zumindest in gewissen Grundzügen – auch mit Bourdieus „Habitus"-Modell.[83]

80 Thomas Mann, Freud und die Zukunft (Vortrag vom 8. Mai 1936), in: Bernd Urban (Hg.), Thomas Mann. Freud und die Psychoanalyse. Reden, Briefe, Notizen, Betrachtungen, Frankfurt am Main 1991, 68–91, 82.

81 Mann, Freud und die Zukunft, 83.

82 Das Persona-Modell geht zurück auf C. G. Jung, der darin jenen Ausschnitt aus dem Ich sieht, der der Umwelt zugewandt ist: „Die Persona ist ein Kompromiß zwischen Individuum und Sozietät über das, als was einer erscheint." Zit. nach Jolande Jacobi, Die Psychologie von C. G. Jung. Eine Einführung in das Gesamtwerk, Zürich 1959, 38. Nicht auf C. G. Jung, sondern auf den französischen Anthropologen Marcel Mauss beziehen sich Lorraine Daston und H. Otto Sibum in ihrer Auseinandersetzung mit der „Scientific Persona", vgl. Lorraine Daston/H. Otto Sibum, Introduction: Scientific Personae and Their Histories, in: *Science in Context* 16 (2003) 1–2, 1–8.

83 Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt am Main 1992.

### 1.2.3 Geniekonzept und *Autobiographical Life*

Steffen Krüger wies in seiner Auseinandersetzung mit Ernst Kris als Autor der „Legende vom Künstler“ darauf hin, dass die grundlegenden Thesen des Buches mit der zeitgenössischen Diskussion in Bezug auf das Geniekonzept in Zusammenhang gebracht werden müssen.[84] Dieses sich spätestens in der deutschen Romantik herausbildende Konzept war für die Konstruktion eines Künstlerbildes bis in das 20. Jahrhundert hin nachhaltig prägend,[85] geriet aber gerade zum Zeitpunkt des Entstehens der „Legende vom Künstler“ im empirisch orientierten Umfeld des Wiener Kreises[86] in Kritik. In seiner Studie „Die Geniereligion“ unterzog Edgar Zilsel[87] die Konzeption des Genies einer ebenso kritischen wie süffisant formulierten Untersuchung. Zilsel ortete eine zeitgenössische (das Buch entstand während des Ersten Weltkriegs und wurde 1918 erstveröffentlicht) Genieverehrung, die er als Religion bezeichnete. Als solche verfüge sie über klare Dogmen, deren zwei wichtigste er wie folgt charakterisierte: Erstens gebe es eine klare Trennung der Menschen in eine große Gruppe der Nicht-Schöpferischen und eine wesentlich kleinere Gruppe der „Genies“. Bei diesen handle es sich um Menschen (Männer), die sich durch absolute Eigenständigkeit und Originalität auszeichneten und von geradezu göttlicher Schöpferkraft umgeben seien. Trotz ihrer Individualität – so das zweite Dogma – verstünden sie

84 Vgl. Krüger, Die Legende vom Künstler als Propagandastrategie, 112 ff. Diesen Bezug stellt Krüger über den zeitgenössischen Kontext des Aufstiegs von Adolf Hitler her und bringt textuelle Vergleiche zwischen der „Legende vom Künstler“ und einer psychologischen Studie über Adolf Hitler, die 1942 vom *Office of Strategic Services* (OSS) in Auftrag gegeben worden war und an der Ernst Kris mitgearbeitet hatte: Walter C. Langer, mit Ernst Kris, Henry A. Murray and Bertram D. Lewin, A Psychological Study of Adolf Hitler. His Life and Legend, unveröff. Studie für das OSS, Washington 1942–43, National Archives. Zur Tätigkeit von Kris im Dienst der alliierten Kriegspropaganda vgl. auch Uta Grundmann, Ernst Kris (1900–1957). Von der Kunstgeschichte zur Analyse Nationalsozialistischer Propaganda. Diplomarbeit, Berlin 2000.

85 Zum Geniediskurs in der deutsch(sprachig)en Geistesgeschichte vgl. u.a.: Jochen Schmidt, Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik, 1750–1945, Darmstadt 1985; Julia Barbara Köhne, Geniekult in Geisteswissenschaften und Literaturen um 1900 und seine filmischen Adaptionen, Wien, Köln, Weimar 2014.

86 Der Wiener Kreis war eine Gruppe von Philosophen und Naturwissenschaftern an der Universität Wien, die sich in interdisziplinären Gesprächsrunden wissenschaftstheoretischen Fragestellungen mit einem empiristischen und neopositivistischen Zugang näherten. Vgl. Friedrich Stadler, Der Wiener Kreis. Ursprung, Entwicklung und Wirkung des Logischen Empirismus im Kontext, Dordrecht, Heidelberg, London, New York 2015.

87 Edgar Zilsel (1891–1944) war ein in Wien geborener Mathematiker, Physiker und Philosoph, der dem Wiener Kreis nahestand.

sich als zusammengehörige Gruppe, als „Brüder einer erlauchten Gemeinde".[88] Interessant sei das Beziehungsgefüge, das sich zwischen der nichtschöpferischen Menge und den „Genies" ergebe, denn bedingt durch die scheinbar unüberwindbare Kluft sei es der großen Menge nicht möglich, das Genie als solches zu erkennen und wertzuschätzen, wodurch sich der Terminus des „verkannten Genies" ergebe. Während die Mitwelt verständnislos bleibe, verhalte es sich mit der Nachwelt anders: Erst diese könne das Genie erkennen, *der* Trost schließlich für das verkannte Genie.

Angewandt auf die Künstlerauto/biographik stellt sich die Frage, ob es nicht zuletzt diese Perspektive auf die Nachwelt ist, die bewusste Nachlass- und autobiographische Arbeit so interessant und wichtig macht, in Hinblick auf ein künftiges (und wahres) Publikum. Die Biographik hat nach Zilsel jedenfalls keinen unwesentlichen Anteil am Genie-Kult:

> „Leben wir doch alle in ständiger Berührung mit dem Persönlichkeitskult und seinen Äußerungen. In den Schaufenstern unserer Buchhandlungen können wir die Biographien und Briefe Goethes, Beethovens, Schopenhauers, Wagners erblicken. Unsere Schriftsteller schreiben Romane und Novellen über Leonardo da Vinci, Schiller, Spinoza, Schubert, Tycho de Brahe, Friedrich den Großen, Goethe und Theophrastus Paracelsus. Unsere Musiker zeigen uns auf der Bühne, wie Schubert und Palestrina leben und komponieren."[89]

Mit dem Verweis auf die dogmatischen Prinzipien und die äußeren Formen, die ein solcher Persönlichkeitskult annehmen kann, begründete Zilsel den Terminus der Genie*religion*. Nach dem Bedeutungsverlust der Religion durch das Zeitalter der Aufklärung sei die Geniereligion kompensatorisch zu sehen, quasi göttliche Verehrung gelte nun den Künstlergenies:

> „Ja, es darf kaum bezweifelt werden, daß die Gemütsbedürfnisse, aus denen unser Geniebegriff erflossen ist, mit den religiösen Bedürfnissen aufs nächste verwandt ist. [...] Diese religionsähnliche Natur der Genieverehrung hat es ermöglicht, daß religiöse Skeptiker […] als Ersatz für die vermeintlich überlebten Konfessionen die Verehrung unserer klassischen Dichter und Musiker vorschlagen konnten."[90]

88 Edgar Zilsel, Die Geniereligion. Ein kritischer Versuch über das moderne Persönlichkeitsideal, mit einer historischen Begründung. Hg. und eingeleitet von Johann Dvorak, Frankfurt am Main 1990 [EA 1918], 59.

89 Zilsel, Geniereligion, 51 f.

90 Zilsel, Geniereligion, 53.

Als Verkünder der Geniereligion nannte Zilsel den deutschen Philosophen Arthur Schopenhauer, den englischen Historiker und Biographen Thomas Carlyle und für das 19. Jahrhundert Richard Wagner, Houston Stewart Chamberlain und Otto Weininger.[91]

Schopenhauer und Wagner waren dem amerikanischen Historiker Carl Pletsch zufolge die bestimmenden Vorbilder für Friedrich Nietzsche in dessen Genie-Konstruktion. In seiner Biographie über Friedrich Nietzsche „Young Nietzsche. Becoming a Genius" legte Pletsch eindrücklich dar, wie der junge Nietzsche anhand seiner Vorbilder das Rollenmodell des Genies auf sich anzuwenden lernte. So heißt es bei Pletsch:

> „Nietzsche had finally found an approachable model of genius from whom he could learn the role and then visualize himself playing it. Nietzsche's intellectual persona changed from the moment he came under Wagner's influence. […] in that period he learned a great deal more about the role of the genius from Wagner's example: in particular, the absolute egotism of the genius, which did not come at all naturally to Nietzsche. It was this role, that Nietzsche learned from Wagner, that fitted him to his creative mission. It permitted him to complete his transformation from a provincial son of a Lutheran pastor and sometime professor of philology into a world-renowned nihilist philosopher. […] Nietzsche's life demonstrates that genius is not born, but made, and by a process far less magical than the romantic ideology of genius may make it seem."[92]

Zur Persona oder zum Habitus des jungen Genies gehörte auch die auto/biographische Selbstbespiegelung. So schrieb der junge Nietzsche (im Alter von vierzehn Jahren!) eine erste Autobiographie mit dem Titel „Aus meinem Leben". Er übernahm damit also den Titel von Johann Wolfgang von Goethes Autobiographie, dem Referenzwerk schlechthin, wenn es um Autobiographien von Künstler-Genies geht. Und nur wenige Jahrzehnte später, nämlich 1911, stellte sich der Künstler Alfred Kubin, im Übrigen Verehrer aller bei Zilsel genannten Proponenten der Geniereligion wie Schopenhauer, Wagner und Weininger und natürlich auch von Nietzsche,

91 Zilsel, Geniereligion, 51 f. Über Weininger berichtete dessen Freund Artur Gerber: „Daß er [Anm.: Weininger] selbst ein Genie sein müsse, war ihm bewußt. […] Er studierte die Biographien jener bedeutender Männer, die er besonders liebte, und forschte in ihren Werken, ob nicht Wesenselemente erkennbar wären, die auch er besaß. Alles, was er über Genie und Genialität sagte und schrieb, war von Selbstbeobachtung stark beeinflußt." Artur Gerber, Ecce homo!, in: Paulus Manker (Hg.), Weiningers Nacht, Wien 1988, 89–95, 90.

92 Carl Pletsch, Young Nietzsche. Becoming a Genius, New York 1991, 12 f.

in dieselbe Traditionslinie und verfasste seine Autobiographie mit dem Titel „Aus meinem Leben".

So verwundert es nicht, dass gerade auf Kubin jenes biographietheoretische Modell besonders gut anwendbar ist, das Carl Pletsch aus seiner Beschäftigung mit Nietzsche heraus entwickelte, jenes des *autobiographical life*. Geradezu idealtypisch lässt sich Kubins Zugang zur eigenen Biographie nach Pletschs Modell abhandeln, dessen Fundament einerseits in der bewussten Modellierung einer Rolle (bei Pletsch im Konkreten die Rolle des Genies) und andererseits im Bewusstsein über das eigene auto/biographische Handeln („autobiographical consciousness") liegt. Dieses Bewusstsein ist nicht nur ein gegenwärtiges, sondern bezieht ein posthumes Bild ein, es geht um ein Leben „in Erwartung seiner Biographen" („living in anticipation of one's biographers").[93] Pletsch zitierte als Beispiel dafür auch Sigmund Freud, der sich in einem Brief an seine Verlobte Martha Bernays bereits in einen imaginären Dialog mit seinen künftigen Biographen begab:

> „Ein Vorhaben habe ich allerdings fast ausgeführt, welches eine Reihe von noch nicht geborenen, aber zum Unglück geborenen Leuten schwer empfinden wird. Da Du doch nicht erraten wirst, was für Leute ich meine, so verrate ich Dir's gleich: es sind meine Biographen. Ich habe alle meine Aufzeichnungen seit 14 Jahren u. Briefe, wissenschaftliche Excerpte u. Manuskripte meiner Arbeiten vernichtet. Von Briefen sind nur die Familienbriefe verschont geblieben. Deine, Liebchen, waren nie in Gefahr. […] Die Biographen aber sollen sich plagen, wir wollen's ihnen nicht zu leicht machen. Jeder soll mit seinen Ansichten über die ‚Entwicklung des Helden' Recht behalten, ich freue mich schon, wie die sich irren werden."[94]

Interessant daran ist die dem Genie-Konzept entsprechende Haltung, dass Existenz und Interesse künftiger Biographen vorausgesetzt und die eigene Biographiewürdigkeit nicht in Frage gestellt werden. Freuds Schreiben datiert in das Jahr 1885, der spätere Begründer der Psychoanalyse war damals ein noch unbekannter junger Arzt von 28 Jahren, der noch keine herausragenden Forschungsleistungen nachweisen konnte. Was Pletsch als neu am modernen Konzept des *autobiographical life* herausgearbeitet hat, ist die Beeinflussung des autobiographischen Bewusstseins auf die unmittelbare Lebensführung. Nicht – wie für die Vormoderne angenommen – zwei

93 Pletsch, Autobiographical Life, 415.

94 Ernest Jones, Das Leben und Werk von Sigmund Freud. Bd.1: Die Entwicklung zur Persönlichkeit und die großen Entdeckungen 1856–1900, Bern 1960, 10 f. In engl. Übersetzung zit. in: Pletsch, Autobiographical Life, 414.

einander nicht beeinflussende Stränge (Lebenslauf und am Ende oder nach dem Leben ein auto/biographischer Rückblick) stehen einander gegenüber, sondern ein bereits zu Lebzeiten vorhandenes autobiographisches Modell prägt die Lebensführung und konstruiert das auto/biographische Bild einer Person. Oder wie es der bereits zitierte Autor Berthold Viertel, Zeitgenosse der hier genannten Personen von Freud bis Kubin,[95] für sich formuliert hat: „Wir alle arbeiten zeitlebens an unseren Biographien, auch wenn wir keine Selbstbiographie schreiben. Wir versuchen sie zu leben.“[96]

Pletsch entwickelte sein Modell vom autobiographischen Leben in Bezug auf die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert und sah es als zentralen Teil der Genie-Konzeption, es lässt sich aber in Teilen zumindest auch auf andere biographische Settings übertragen.[97] Für die vorliegende Arbeit bildet Pletschs Modell ein zentrales Theoriemoment, vor dessen Folie die auto/biographischen Selbstkonzeptionen der hier untersuchten KünstlerInnen durchleuchtet werden. Das Konzept des *autobiographical life* ist in sehr fruchtbarer Weise kombinierbar mit dem ebenfalls bereits zitierten theoretischen auto/biographischen Ansatz von Liz Stanley. Die von Stanley postulierte Aufhebung der Trennung von biographisch und autobiographisch entspricht in vielem den Ansätzen von Carl Pletsch, wonach das bewusste Führen eines „autobiographischen Lebens“ allfällige spätere Biographien klar beeinflusst beziehungsweise vice versa die Aussicht auf den Biographen das autobiographische Handeln mitbegründet. Eine klare Grenzziehung zwischen „biographischen“ und „autobiographischen“ Konstruktionen kann so nicht gedacht werden.

## 1.3 Auto/Biographische Quellen

Wie bereits in der Einleitung problematisiert, fehlt in der Geschichtswissenschaft eine klare beziehungsweise übereinstimmende Definition des Begriffs der „auto/biographischen“ Quelle, für die auch weitere Begrifflichkeiten wie „Ego-Doku-

95 Berthold Viertel (1885–1953), Autor, Dramaturg und Regisseur, in Wien geboren emigrierte er während der NS-Zeit in die USA, 1947 kehrte er nach Europa zurück. Vgl. Prager, Berthold Viertel.

96 Viertel, Das gespaltene Ich, 10–13.

97 Vgl. z.B. die Bezugnahme auf Pletsch bei Thomas Söderqvist, Wissenschaftsgeschichte à la Plutarch. Biographien über Wissenschaftler als tugendethische Gattung, in: Hans Erich Bödeker (Hg.), Biographie schreiben, Göttingen 2003, 285–325. Eine mögliche Übertragbarkeit der Theorie von Carl Pletsch auf andere, teils auch zeitgenössische autobiographische Phänomene (Stichwort Social Media) wurde beim 8. Workshoptreffen des Netzwerks Biographieforschung am 6.11.2015 an der Uni Wien diskutiert. Ich danke allen TeilnehmerInnen für die Diskussion, die mir zahlreiche Impulse geliefert hat. Vgl. http://biographieforschung.univie.ac.at (2.9.2019).

mente“ oder „Selbstzeugnisse“ teils synonym verwendet werden. Unklar bleibt, ob und wie sich diese Bezeichnungen voneinander unterscheiden lassen und welche Quellengattungen im Konkreten darunter verstanden werden können. Am ehesten findet sich eine theoretische Auseinandersetzung dazu im Feld der Frühneuzeitforschung. Hier plädierte Winfried Schulze für ein breites Verständnis biographiebezogener Quellen unter der Bezeichnung „Ego-Dokumente“ und schlug dafür folgende Zuordnung vor: „Gemeinsames Kriterium aller Texte, die als Ego-Dokumente bezeichnet werden können, sollte es sein, daß Aussagen oder Aussagenpartikel vorliegen, die – wenn auch in rudimentärer und verdeckter Form – über die freiwillige oder erzwungene Selbstwahrnehmung eines Menschen in seiner Familie, seiner Gemeinde, seinem Land oder seiner sozialen Schicht Auskunft geben oder sein Verhältnis zu diesen Systemen und deren Veränderungen reflektieren. Sie sollten individuell-menschliches Verhalten rechtfertigen, Ängste offenbaren, Wissensbestände darlegen, Wertvorstellungen beleuchten, Lebenserfahrungen und -erwartungen widerspiegeln.“[98] Einem solch weitgefasstem Verständnis von „Ego-Dokument“ kann, wie in der Einleitung skizziert, der Vorwurf einer gewissen Beliebigkeit gemacht werden. Zur Erfassung speziell illiterater Gruppen im Bereich der Neuzeitforschung ist der Zugang Schulzes, „Ego-Dokumente“ in dieser Breite zu fassen, ein gewinnbringender Weg. In der Zeitgeschichtsforschung zeigt sich allerdings eine andere Quellensituation, und es erscheint mir daher nicht sinnvoll, den so geprägten Begriff des „Ego-Dokuments“ dafür zu übernehmen. Ich spreche daher hier lieber von auto/biographischen Quellen. Eine eindeutige Definition ist zwar genauso wenig vorhanden, ich meine aber doch, dafür einen engeren Definitionsraum ansetzen zu können. Unter Bezugnahme auf Inhalt *und* Autorschaft plädiere ich für einen Zugang, der unter einer „auto-bio-graphischen“ Quelle eine „auto-graphische“, somit selbstverfasste Quelle versteht, die bewusst oder unbewusst über Lebenszusammenhänge des Verfassers/der Verfasserin Auskunft gibt. Auf alle gängigen und in der Geschichtswissenschaft als Quelle am meisten verwendeten auto/biographischen Genres wie Autobiographie, Tagebuch oder Brief trifft dies klar zu. Dieses Kernrepertoire an Quellen bildet die Grundlage der vorliegenden Studie, genrespezifische Merkmale werden im Folgenden erörtert.

98 Winfried Schulze, Ego-Dokumente: Annäherung an den Menschen in der Geschichte? Vorüberlegungen für die Tagung „Ego-Dokumente“, in: Winfried Schulze (Hg.), Ego-Dokumente. Annäherung an den Menschen in der Geschichte, Berlin 1996, 11–30, 28.

### 1.3.1 Autobiographie

„Die interessanten Nolde-Autobiographien kenne ich –
in einem dieser zwei Bände bin ich irgendwie mal erwähnt –“[99]

Die Autobiographie darf gleichsam als auto/biographische Quelle selbst wie als auf auto/biographischen Quellen basierendes textliches Produkt verstanden werden, weist also eine Doppelfunktion auf, die auch analytisch berücksichtigt werden muss. Als auto/biographische Quelle wird sie hier nur der Vollständigkeit halber nochmals erwähnt, Implikationen hinsichtlich ihres Bedeutungswandels in den Geschichtswissenschaften, genderbezogene Fragestellungen sowie spezielle Funktionen in der Künstlerauto/biographik wurden bereits ausführlich besprochen. Ein Aspekt dabei, der auch mit dem obigen Kubin-Zitat ausgedrückt werden soll, ist hierbei besonders die Bedeutung der Autobiographie für die Tradierung und Performanz von Künstlerrollen, indem von KünstlerInnen verfasste Autobiographien immer Vorbildfunktion für weitere hatten und haben.

Es sei noch angeführt, dass für die vorliegende Studie sowohl publizierte Autobiographien, die im Falle Alfred Kubins („Aus meinem Leben“) und Oskar Kokoschkas („Mein Leben“) in formal „klassischer“ Weise vorliegen, berücksichtigt wurden wie auch Texte, die ich als autobiographische Darstellungen benennen möchte. Diese Darstellungen, teils veröffentlicht, teils unveröffentlicht, teils auch in Kulmination mit anderen biographischen Textsorten auftretend, das heißt beispielsweise in Briefen oder Tagebüchern, wurden danach ausgewählt, dass sie mit dem Idealtypus einer publizierten Autobiographie den bewusst reflexiven Rückblick auf den bisherigen Lebensverlauf respektive auf Ausschnitte daraus gemein haben. Diese Erweiterung erschien mir wichtig, um den bereits besprochenen Problemen der „Auto/Biographiewürdigkeit“ entgegenzuarbeiten, das heißt den Analysefokus auch auf als weniger berühmt oder bedeutend eingestufte KünstlerInnen, von denen üblicherweise keine oder nur selten umfassende oder gar publizierte Autobiographien vorliegen, ausdehnen zu können.

99 AK an Hans Fronius, Zwickledt 30.12.1937, zit. nach Alfred Kubin/Hans Fronius, Eine Künstlerfreundschaft. Briefwechsel. Hg. von Landesgalerie Linz, Weitra, Linz 1999, 158.

### 1.3.2 Brief

„Tatsache ist, daß ich im allgemeinen nicht besonders gerne Briefe schreibe.“ [100]

In einem Brief der Künstlerin Erika Giovanna Klien an ihren Sohn Walter teilte sie diesem mit, dass sie nicht gerne Briefe schreibe. Angesichts dessen, dass Kliens Leben aus heutiger Perspektive fast ausschließlich anhand ihres hinterlassenen Briefbestands (re-)konstruiert wird, mag diese Aussage zunächst überraschen und auch zum Überdenken der Quellensituation anregen. Überraschend ist Kliens Aussage auch deswegen, weil der umfangreiche Briefbestand, der von der Künstlerin vorliegt, nicht den Eindruck einer ungern schreibenden Korrespondentin erweckt. Klien schrieb lange, ausführliche, witzige, sorgenvolle, reflektierte und literarisch hochwertige Briefe, nicht selten waren diese auch mit Zeichnungen versehen. Wie ist also die obige Aussage einzuordnen? Mehrere Interpretationsmöglichkeiten sind denkbar, von der schlichten Bescheidenheitsformel bis zu einer hintergründigen Beziehungsanalyse. Vielleicht wollte Klien die Bedeutung oder Qualität ihrer Briefe relativieren, vielleicht entspricht die Aussage der Stimmung einer Lebensphase. Wenn sie auch die Formulierung „im allgemeinen“ verwendete, kann es doch sein, dass sie nach vielen Jahren, in denen sie durch ihre Exilierung zum vielfachen Briefeschreiben gezwungen war, dessen müde geworden war. Die Aussage könnte aber auch einem Bedauern Ausdruck geben, das sich auf die konkrete Situation mit dem Adressaten genau dieses Briefwechsels bezieht: Klien konnte ihren in Europa lebenden Sohn niemals sehen, nie treffen, nur Briefe gingen zwischen den beiden hin und her. Eine Frustration angesichts der Alternativlosigkeit zum Brief als Kommunikationsform ist in dieser Situation mehr als plausibel. Oder aber, last but not least: Klien schrieb wirklich nicht gerne Briefe, und die vielen Briefe, die sie verfasste, waren tatsächlich nur der Notwendigkeit der Situation geschuldet, da es nach ihrer Übersiedlung in die USA keine andere Möglichkeit gab, mit Freunden und Familie Kontakt zu halten.

Letzterer Punkt stünde durchaus in Übereinstimmung zur vorhandenen Literatur zum Brief als Quelle. So führt Fritz Fellner in seiner Auseinandersetzung mit dem Brief als historische Quelle den Wunsch nach Aufrechterhaltung persönlicher Beziehungen bei räumlicher Distanz als grundlegenden Anlass privater Korrespondenzen an.[101] Gezeigt werden kann, dass das Anwachsen von Briefkorrespondenz

100 Sammlung Mautner Markhof, EGK an Walter Klien, 21.8.1949 (Kopie).

101 Fritz Fellner, Der Brief. Kritische Überlegungen zu seiner Auswertung als historische Quelle, in: Österreichisches Staatsarchiv (Hg.), Beruf(ung) Archivar. Festschrift für Lorenz Mikoletzky, Wien, Innsbruck 2011, 315.

in historischen Konstellationen einsetzte, in denen zueinander vertraute Menschen durch äußere Umstände erstmals gezwungen waren, in größere Entfernungen zueinander zu treten, und Briefkorrespondenz die einzige Bindung herstellen und erhalten konnte. Ein solches historisches Ereignis war beispielsweise der Erste Weltkrieg. So stellte Miriam Dobson in ihrer Betrachtung zur historischen Quelle Brief folgendes fest: „[…] the statistics produced show a rise in epistolary activity towards the end of the nineteenth century and the years running up to the First World War, an event that itself caused an unprecedented wave of graphomania."[102]

Zusätzlich zum Krieg, der zu einem allgemeinen Briefeschreiben mobilisierte, sind auch die Migrationsbewegungen des 19. und 20. Jahrhunderts aus Europa nach Amerika zu nennen, die vormals oft kaum literarisierte Menschen zum Briefeschreiben gezwungen haben. Dies ist für die Historiographie von großer Relevanz, entstand doch dadurch ein ungemein großes Korpus schriftlicher Quellen zu Lebensläufen, die bis dorthin kaum historische Spuren hinterlassen hatten: „Ordinary lives were thus leaving a written record as never before",[103] wie wiederum Miriam Dobson konstatierte.

Migration als Briefkorrespondenz-Generator lässt sich bei mehreren der hier untersuchten KünstlerInnen festmachen. In erster Linie natürlich bei der bereits genannten Klien, deren intensiver Briefwechsel mit unterschiedlichen Personen nach ihrem Umzug in die USA im Jahr 1929 einsetzte. Aber auch die Briefe aus der österreichischen Zeit stehen im Zusammenhang mit zumindest befristeten Wohnortswechseln: So entstand der auch künstlerisch so wertvolle „Briefbestand" der so genannten „Klessheimer Sendboten" in jener Zeit, die die Künstlerin in Salzburg-Kleßheim als Lehrerin verbrachte. Mit den „Sendboten" informierte Klien ihre Wiener FreundInnen in einer Verschränkung von Schriftelementen und kinetischen Graphiken über ihren Alltag. Eine Quellengattungs- bzw. Genre-Zuordnung fällt schwer: In ihrer Bestimmung handelt es sich bei den „Sendboten" zweifellos um Briefe, oftmals findet sich auf ihnen aber auch der Eintrag „Aus meinem Tagebuch". Über ihren historischen Quellenwert hinaus gehören die „Sendboten" unbedingt auch zum künstlerischen Werk von Erika Giovanna Klien, sie stellen somit nicht nur ein Hybrid aus Brief und Tagebuch, sondern auch ein Hybrid zwischen künstlerischem und schriftlich-autobiographischem Nachlass der Künstlerin dar.

102 Miriam Dobson, Letters, in: Miriam Dobson/Benjamin Ziemann (Hg.), Reading Primary Sources. The Interpretation of Texts from Nineteenth- and Twentieth Century History, London, New York 2009, 57–73, 59.

103 Dobson, Letters, 60

Auch der umfangreiche Briefwechsel Alfred Kubins setzte in seiner besonderen Intensität erst mit dem Umzug des Künstlers aus München in die Provinz, in den kleinen Ort Wernstein am Inn in Oberösterreich, im Jahr 1906 ein. Geographisch isoliert hielt er mit einer allein schon im Umfang herausragenden Korrespondenz aktiven Kontakt zu KünstlerkollegInnen und intellektuellen Zeitgenossen. Etwa 12.000 Briefe von und an Kubin befinden sich heute im Münchner Kubin-Archiv,[104] zahlreiche Korrespondenzen sind in Buchpublikationen veröffentlicht.[105]

Korrespondieren in solchem Umfang benötigt Zeit, das Briefeschreiben war daher keine Nebenbei-Tätigkeit, sondern gehörte zu den zentralen Tätigkeiten des Künstlers, die in einem sehr strukturierten Tagesablauf ihren Platz einnahm. Als „geregeltes Zeremoniell"[106] bezeichnete Otto Breicha Kubins tägliches Briefeschreiben, das, wie der Künstler selbst in seinem autobiographischen Essay „Mein Tag in Zwickledt" festhielt, von ihm oft auch als Last empfunden wurde. So schrieb Kubin über seinen Tagesablauf:

> „Es naht sich der spannendste Moment des Tages: Der Postbote wird erwartet! Viele Jahre lang lag dieses Amt in den Händen einer alten Frau mit langer, spitzer Nase. Als sie starb, trauerte ich ihr nach, weil sie ihren Dienst regelmäßig versah. Sie hat wohl nie geahnt, über welche Zauberkraft sie herrschte. Ihr Schwiegersohn hingegen, der ihr Nachfolger war, schien zu wittern, daß er die Schlüsselgewalt über meine Abendruhe hatte; wie ein neckisches Ungefähr ließ er es dahingestellt sein, ob er kam oder nicht (einmal blieb er gar sechs Tage aus). […] Jetzt ist auch bei uns ein regelmäßiger, wenn auch bescheidener Postdienst eingerichtet, und es erscheint täglich ein uniformierter Briefträger – zweckentsprechender, aber poesieloser! […] Die meisten Abende werden durch das leidige Briefschreiben geschändet, und danach ist man zu müde, um noch die rechte Freude an einem Buch auftreiben zu können."[107]

104 Vgl. Annegret Hoberg, Der Briefschreiber Alfred Kubin, in: Peter Assmann (Hg.), Kubin handschriftlich, Weitra, Linz 2011, 27–45, 30.

105 An dieser Stelle nur eine Auswahl: Alfred Kubin/Stefan Zweig. Briefwechsel 1909–1937. Hg. von Franz Hamminger/Klemens Renoldner, Schärding 2015; Alfred Kubin/Reinhard Piper, Briefwechsel 1907–1953. Hg. von Marcel Illetschko/Michaela Hirsch, München 2010; Hermann Hesse/Alfred Kubin, „Außerhalb des Tages und des Schwindels". Briefwechsel 1928–1952. Hg. von Volker Michels, Frankfurt am Main 2008; Margret Bilger/Alfred Kubin, Briefwechsel. Hg. von Melchior Frommel/Franz Xaver Hofer, Schärding 1997; Fritz Herzmanovsky-Orlando, Der Briefwechsel mit Alfred Kubin 1903 bis 1952. Hg. und kommentiert von Christian Klein, Salzburg, Wien 1983.

106 Otto Breicha, Zwischen Brief und Brief. Über den Briefwechsel zweier Künstlernaturen (und Einiges zum Briefewechseln überhaupt) in: Bilger/Kubin, Briefwechsel, 105–106, 105.

107 Alfred Kubin, Mein Tag in Zwickledt (1921), in: Alfred Kubin, Aus meinem Leben. Gesammelte Prosa mit 73 Abbildungen. Hg. von Ulrich Riemerschmidt, München, 1974, 87–93, 88.

„Das leidige Briefschreiben“ war bei aller Last für Kubin ein zentraler Lebensinhalt. „Leidig“ war sicherlich der Umstand, dass er Erlebnisse/Ereignisse/Gedanken nicht einfach nur beschaulich niederschreiben und einem Briefpartner mitteilen konnte, angesichts seiner umfangreichen Korrespondenz musste vieles auch mehrfach erzählt werden. So finden sich fast idente Erzählungen in Briefen an verschiedene Briefpartner, teils aber auch Wiederholungen in aufeinanderfolgenden Briefen, da es für den Schreiber Kubin schwierig war, den Überblick darüber zu behalten, an wen er was bereits geschrieben hatte. Der geradezu idealtypische Umstand im Falle Kubins, Briefe vorliegen zu haben, die zum gleichen Zeitpunkt, aber an unterschiedliche Adressaten verfasst wurden, lässt die Bedeutung des Adressaten für die quellenkritische Analyse von Briefen besonders anschaulich werden. Mit einem Beispiel ausgedrückt: Mit seinem jüdischen Brieffreund, dem Philosophen Salomo Friedländer-Mynona bewegte Kubin sich in einem völlig anderen diskursiven Umfeld als mit seinem Freund, dem Anhänger des rechtsesoterischen Neutemplerordens, Fritz von Herzmanovsky-Orlando.[108]

Im lange vorherrschenden Umgang mit Briefen als historische Quelle, speziell auch im Fall von Künstlerkorrespondenzen, wurden Aspekte wie die oben genannten meist wenig berücksichtigt. Auf der Suche nach relevanten Inhalten konnten sich Briefe, in denen das Gesuchte nicht dezidiert angesprochen war, oft als Enttäuschung für HistorikerInnen erweisen, während gegenwärtig auch den Leerstellen Interesse entgegengebracht wird. Um wieder ein Beispiel der hier analysierten Korrespondenzen dazu anzuführen: Die Tatsache der Nicht-Erwähnung von Liebesbeziehungen in den Briefen Erika Giovanna Kliens an ihre Mutter liefert nicht zuletzt einen Befund über zeitgenössische (und/oder individuelle) Mutter-Tochter-Beziehungen. Die Einbeziehung des Adressaten und die genaue Betrachtung des Beziehungssystems zwischen BriefschreiberIn und AdressatIn zählt somit zu jenen relevanten Gesichtspunkten, die in der Analyse von Briefen unbedingt miteinbezogen werden müssen. Fritz Fellner verwies auf fünf zentrale Faktoren der briefbezogenen Quellenkritik: „1. Feststellung der sozialen und geistigen Umwelt des Briefautors. 2. Feststellung der Intention des Autors. 3. Einsicht in das Faktum, dass jede schriftliche Mitteilung nur die Kommunikation eines Teiles des Erlebten, Erfahrenen, Gedachten sein kann, dass die Umsetzung von Erlebtem und Gefühltem in ein Schriftstück notgedrungen zu einer Verkürzung, zu einer Reduktion und damit zur Auswahl, zur Konzentration auf Teile führen muss. 4. Einsicht in die subjektive Perspektivität der mitgeteilten Geschehnisse oder Gedanken. 5. Einsicht in die Aus-

108 Zahlreiche Aspekte zu Alfred Kubin als Briefschreiber wurden in einem Ausstellungsprojekt des Oberösterreichischen Landesmuseums thematisiert, vgl. Assmann (Hg.), Kubin handschriftlich.

richtung der Mitteilung auf das Interesse, das Vor- und Mitwissen des Empfängers ebenso wie bewusstes und unterbewusstes Ausrichten der Mitteilung auf die ‚Empfänglichkeit' des Adressaten."[109]

Zeigen sich Briefe einerseits, wie beschrieben, als Möglichkeit, Kommunikation zu nahestehenden, aber räumlich weiter entfernt lebenden Menschen aufrechtzuerhalten, erfüllen sie auf weiteren Ebenen noch ganz andere Funktionen, die eng an die Merkmale autobiographischen Schreibens gebunden sind. Wie es sich für das Schreiben in Tagebüchern oder Autobiographien aufzeigen lässt, können auch Briefe in ihrer Funktion als Träger von Selbstfindungs- und Selbstkonstruktionsprozessen gelesen werden, ein Aspekt, der für HistorikerInnen erst seit einer vermehrten Zuwendung zu kulturwissenschaftlichen Aspekten (*cultural turn*) von Bedeutung wurde. Galten Briefe lange vor allem als Quellen, die es ermöglichten Einblicke in ein „privates" inneres Leben nehmen zu können, ein vermeintlich echtes oder wahres Leben, lenken wir heute den Blick stärker auf die Prozesse der Selbstkonstituierung, die in autobiographischen Dokumenten virulent werden. „Letter-writing is seen to be part of an individual's attempt to establish the meaning of their life", formulierte dies Miriam Dobson.[110]

Dobson verwies dabei auch auf die Anstrengungen, die manche BriefschreiberInnen in Hinblick auf deren *posthumous reputation* auf die penible Aufbewahrung ihrer Korrespondenz legen. Dies führt wieder zu Carl Pletschs Modell vom „autobiographischen Leben", dem bewussten Gestalten von Nachlass und der damit verbundenen posthumen Wahrnehmung. So verwundert es nicht, dass wir im Falle des zeitlebens mit hochgradig autobiographischem Bewusstsein ausgestatteten Künstlers Kubin ein wohlgeordnetes Archiv vorfinden, in dem sich seine umfassende Korrespondenz in beeindruckender Quantität erhalten hat, während wir bei der Korrespondenz von Margret Bilger, Erika Giovanna Klien oder Aloys Wach auf Zufallssplitter angewiesen sind, die der Nachwelt erhalten geblieben sind. Weder

109 Fellner, Der Brief, 312. Kritisch soll hier hinzugefügt werden, dass der besondere Verweis auf die „subjektive Perspektivität" zeigt, dass autobiographischen Quellen auch nach dem *cultural turn* immer noch der Subjektivitätsvorwurf anhaftet. Diese „Gefahr" wird auch bei anderen, als subjektive Textsorten verstandenen Quellen, wie beispielsweise dem Tagebuch, geortet. Darauf verweist u.a. Christiane Holm in: Dies., Montag Ich. Dienstag Ich. Mittwoch Ich. Versuch einer Phänomenologie des Diaristischen, in: Helmut Gold/Christiane Holm/Eva Bös/Tine Nowak (Hg.), @bsolut privat!? Vom Tagebuch zum Weblog, Heidelberg 2008, 10–50, 11. Vgl. dazu grundlegend auch: Volker Depkat, Nicht die Materialien sind das Problem, sondern die Fragen, die man stellt. Zum Quellenwert von Autobiographien für die historische Forschung, in: Thomas Rathmann/Nikolaus Wegmann (Hg.), „Quelle". Zwischen Ursprung und Konstrukt. Ein Leitbegriff in der Diskussion, Berlin 2004, 102–117, 106.

110 Dobson, Letters, 60.

Bilger noch Klien oder Wach haben zeitlebens Vorkehrungen für ein geordnetes Hinterlassen ihrer Korrespondenzen getroffen.[111]

Ebenfalls als Indikator für ein *autobiographical life* (Pletsch) oder Rücksichtnahme auf *posthumous reputation* (Dobson) müssen wir jenen Aspekt betrachten, der den Brief aus seiner vermeintlich privaten Ecke hervorholt – dass nämlich nicht wenige Korrespondenzen bereits mit Blick auf etwaige spätere Veröffentlichungen geschrieben wurden. August Strindberg, im *inner circle* des männlichen Geniekults des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, ergänzte einen Brief an Artur Gerber im Jahr 1903 mit dem Postskriptum „Drucken Sie meine Briefe nicht vor meinem Tode“,[112] was über mehrerlei Auskunft gibt: Erstens lässt sich daraus schließen, dass Strindberg nicht bezweifelte, es könne ein Interesse an einer Veröffentlichung seiner Briefe geben, und zweitens lässt sich von dieser Formulierung der Rückschluss ziehen, dass das Wissen über eine künftige denkbare Veröffentlichung den Inhalt der Briefe zumindest mitbeeinflusst hat.

Auch bei Alfred Kubins Korrespondenz lässt sich davon ausgehen, dass für die Nachwelt mitgeschrieben wurde. Manche Briefe hat er bereits zeitlebens dem Archivar Kurt Otte übergeben. Über Kubins eigene Auffassung vom Wert seiner Briefe erfahren wir aus einer Mitteilung an seinen Freund Herzmanovsky im Jahr 1915. Darüber verärgert, dem Freund etwas erläutern zu müssen, was er diesem nach eigener Erinnerung schon mehrmals mitgeteilt hatte, schrieb Kubin:

> „Lasse michs also nicht noch ein IV. x schreiben (warum siehst Du nicht einfach in meinen früheren Briefen nach? hast Du die nicht gut aufgehoben? das wäre sehr schade. – Selbst materiell wäre es schade da wie ich aus dem verkauften Nachlaß eines verstorbenen Bekannten ersah - Briefe von mir am Autographenmarkt schon mit 20 Mk gehandelt werden).“[113]

111 Der Nachlass und dessen Gestaltung rückten in den letzten Jahren immer stärker in den Forschungsfokus geschichtswissenschaftlicher und biographietheoretischer Arbeiten. Vgl. u.a.: Wilhelm Füßl, Übrig bleibt, was übrig bleiben soll. Zur Konstruktion von Biografien durch Nachlässe, in: Berichte zur Wissenschaftsgeschichte (2014), 240–262; Gehmacher, Johanna, Leben schreiben. Stichworte zur biografischen Thematisierung als historiografisches Format, in: Lucile Dreidemy (Hg.), Bananen, Cola, Zeitgeschichte: Oliver Rathkolb und das lange 20. Jahrhundert, Wien, Köln, Weimar 2015, 1013–1026, bes. 1015 ff; 9. Workshop des Netzwerks Biographieforschung an der Universität Wien am 22.4.2016: Der Nachlass“ – Ergebnis von Strategien, Konventionen, Routinen und Zufällen?, https://biographieforschung.univie.ac.at (2.9.2019).

112 August Strindberg an Artur Gerber, Stockholm 8.12.1903, zit. nach Manker (Hg.), Weiningers Nacht, 131.

113 AK an Herzmanovsky-Orlando, Wernstein 16.12.1915, zit. nach Herzmanovsky-Orlando, Briefwechsel, 133 f.

Künstlerbriefe, wie jene Alfred Kubins, dürfen als spezielles Segment des Gesamtkomplexes brieflicher Quellen betrachtet werden, die schon lange im Fokus (kunst-)historischer Betrachtung, aber auch allgemeinen Interesses stehen – sei es in Bezug auf ihren Inhalt, aber auch, wie hier von Kubin erwähnt, als wertvolle Autographen. Schon bevor Briefe „gewöhnlicher Menschen" im Zuge einer Zuwendung zur Alltags- und Sozialgeschichte für die Historiographie interessant zu werden begannen, standen Korrespondenzen herausragender Personen, wozu neben Politikern und Herrschern Künstler (bildende wie auch Literaten oder Musiker) zweifelsfrei gezählt wurden, im Interesse von historischer Betrachtung, erfreuten sich aber auch eines allgemeinen Publikumsinteresses. Häufig wurden solche Korrespondenzen daher publiziert, was für den Prozess und die Praxis des Briefeschreibens unter KünstlerInnen wiederum weitreichende Auswirkungen hatte, die quellenkritisch unbedingt zu berücksichtigen sind: Erstens relativiert sich vor diesem Hintergrund – wie für die genannten Beispiele Strindberg und Kubin gezeigt – der scheinbar intime Rahmen einer solchen Korrespondenz, konnte doch bereits beim Verfassen eines Briefes eine etwaige spätere Veröffentlichung Inhalt und Schreibpraxis beeinflussen. Zweitens muss davon ausgegangen werden, dass die veröffentlichten Künstlerkorrespondenzen – ähnlich wie im Falle der Künstlerautobiographien – weitreichenden Vorbild- und Modellcharakter hatten.

### 1.3.3 Tagebuch

„Tagebücher sind, wie Autobiographien und Briefe, materialisierte Zeit."[114]

Wie der Brief wird auch das Tagebuch in der Geschichtswissenschaft den Ego-Dokumenten zugerechnet und lange als Garant für besonders intime und somit wahrhaftig scheinende Informationen betrachtet. Auch hier änderten sich Zugang und Interpretationsrahmen zur Quelle im Zuge des *cultural turn* stark, indem das Primat des Inhaltlichen einer stärkeren Fokussierung auf die „Praxis des Tagebuchschreibens" weichen musste.[115]

Galt schon der Brief als private und wahrhaftige Quelle, musste dies beim Tagebuch noch stärker gelten, scheint doch der Schreiber oder die Schreiberin hier gänzlich mit sich allein zu sein. Daher rührte auch die Vorstellung – oder um mit

114 Arno Dusini, Tagebuch. Möglichkeiten einer Gattung, München 2005, 9.

115 Vgl. Nicole Seifert, Tagebuchschreiben als Praxis, in: Renate Hof/Susanne Rohr (Hg.), Inszenierte Erfahrung. Gender und Genre in Tagebuch, Autobiographie, Essay, Tübingen 2008, 39–60.

Arno Dusini zu sprechen, ein zentraler „Topos der Rede über das Tagebuch"[116] – vom monologischen Charakter des Tagebuchs. Dem entgegenhaltend verweist die neuere Forschung, und dies wurde erst durch den Blick auf die Praxis des Tagebuchschreibens möglich, auf die Dialoghaftigkeit des Tagebuchschreibens. Sei es, dass das Tagebuch konkret für eine bestimmte andere Person geschrieben wird, sei es, dass es für eine spätere Öffentlichkeit geschrieben wird oder sei es nur, dass sich das Tagebuchschreiben als „Dialog des Schreibers mit seinem Schreiben"[117] erweist, in jedem Fall zeigt sich der Prozess des Schreibens als eine Auseinandersetzung mit einem wie auch immer gearteten Gegenüber. „Liebe Kitty" lautet die Anrede im wohl berühmtesten Tagebuch der Geschichte, jenem des Mädchens Anne Frank. Es verdeutlicht die Selbstständigkeit des imaginierten Gegenübers, dass viele TagebuchschreiberInnen ihrem „Dialogpartner" einen Namen geben, auch wenn es nur mittels der Anrede „Liebes Tagebuch" geschieht.[118]

Der Blick auf die Praxis des Tagebuchschreibens erweitert auch die Breite der zur Verfügung stehenden Erkenntnismöglichkeiten durch die Quelle. Die Beachtung des Prozesses des Tagebuchschreibens eröffnet beispielsweise die Erkenntnis, dass TagebuchschreiberInnen meist auch TagebuchleserInnen sind, was wiederum ihr Schreiben beeinflusst. Viele TagebuchautorInnen lesen regelmäßig ihre alten Einträge, eine Praxis, die unmittelbare Auswirkung auf das neu Geschriebene hat.[119] Die Praxis der „Relektüre" der eigenen Tagebücher ist auch für den Künstler Aloys Wach nachzuweisen. In einem unveröffentlichten Text des Künstlers, überschrieben mit dem Titel „Das Tagebuch", reflektierte er die Lektüre seiner Tagebuchblätter, die er rückblickend als „sonderbares Lebensbuch" betitelte:

> „Da liegt vor mir ein Pack beschriebenes Papier. Beschwingt flüchtige Handschrift fügte zierlich Satz um Satz. Ich blättere. Seite nach Seite ist mit den klaren Schriftzügen enggefügt, fast so, als ob diese vielen vielen Seiten auf einen Sitz hingeschrieben worden wären: Ich lese, mit Interesse. Das immer größer wird. Es ist, als ob eine lebendig tönende Stimme aus den Worten aufstiege und selbst spräche: so ungeheuer lebenswahr wird Satz und Sinn. […] Eine einprägsame Darstellung des Inhalts dieses sonderbaren Lebensbuches kann ich mit aller Mühe nicht vermitteln."[120]

116 Dusini, Tagebuch, 68.

117 Dusini, Tagebuch, 69.

118 Vgl. dazu auch den Titel des Sammelbands Philippe Lejeune, „Liebes Tagebuch". Zur Theorie und Praxis des Journals. Hg. von Lutz Hagestedt, München 2014.

119 Vgl. dazu auch Seifert, Tagebuchschreiben als Praxis.

120 Aloys Wach, Das Tagebuch, unveröff. Manuskript. Auch an anderen Stellen von Aloys Wachs Tagebuch lässt sich die Praxis der beeinflussenden Relektüre nachweisen. Wie bei Seifert beschrieben

Während Wach ergriffen zu sein schien ob der „Wahrheit" dessen, was er in seinen früheren Tagebuchaufzeichnungen vorfand, machen andere TagebuchschreiberInnen wiederum die für sie befremdliche Erfahrung, sich in ihren eigenen Tagebüchern nicht wiederzuerkennen.[121] Die durch Verschriftlichung, Verknappung, Stilisierung und Auswahl stattfindende Verfremdung, der Zwang zur narrativen Form führt zu einer Kluft zwischen dem realen Leben und seiner Wahrnehmung.

Der Blick auf die Praxis des Tagebuchschreibens führt auch zur Frage nach dessen Funktion. So kann das Tagebuch das Bedürfnis eines Chronisten erfüllen, relevant empfundene Tagesereignisse festzuhalten. Familienchroniken, Elterntagebücher etc. tun dies ganz offensichtlich, um Familiengeschichte für spätere Generationen festzuhalten. Der Chronist und die Chronistin können aber auch beabsichtigen, zu einem späteren Zeitpunkt als AutobiographInnen agieren zu wollen, die Tagebuchaufzeichnungen können hierzu als Stütze dienen – in diesem Fall wären sie eher Mittel für einen späteren Zweck denn Selbstzweck. Unbedingt muss das Tagebuchschreiben im 20. Jahrhundert auch als „Ventil für emotionale Spannungen",[122] und somit als eine Form von Selbsttherapie verstanden werden. Wiederum dominiert hier der Schreibakt vor dem, was er hinterlässt.

Philippe Lejeune formulierte die große Bandbreite dessen, wie das Tagebuch den Menschen „in durchaus unterschiedlicher Weise dienen" kann und reihte diese Funktionen unter die Schlagworte: *Erinnerungen bewahren, überdauern, sich anvertrauen, sich selbst kennen, entscheiden, widerstehen, denken, schreiben.*[123] *Erinnerung bewahren, überdauern, sich anvertrauen* und *sich selbst kennen* mögen dabei wenig überraschen, verbergen sich doch dahinter die gängigsten dem Tagebuch zugeschriebenen Funktionen: die schon genannten Funktionen als Erinnerungsstütze, als Möglichkeit zur Selbstbeschau und Selbsttherapie. Im Bereich des *Überdauerns* finden wir Bezüge zum Konzept des *autobiographical life*, geht es hier doch auch um eine Form posthumen Bewusstseins: „Tagebücher werden geführt, um die vergangene Zeit festzuhalten, die sich hinter uns verflüchtigt, aber auch in der Angst vor unserem eigenen Verschwinden."[124] Besonders interessant erscheinen die von

(vgl. ebd.) bestimmte auch bei Wach das Nachlesen des letzten aktuellen Eintrags häufig die Weiterführung des nächsten, vgl. z.B. den Eintrag: „22.2.1934. Ich habe mich gestern schlecht ausgedrückt […]". Aloys Wach, Tagebuchblätter seit 1933.

121 Vgl. Seifert, Tagebuchschreiben als Praxis, 39.

122 Seifert, Tagebuchschreiben als Praxis, 47.

123 Philippe Lejeune, Datierte Spuren in Serie. Tagebücher und ihre Autoren, in: Rüdiger Graf/Janosch Steuwer (Hg.), Selbstreflexionen und Weltdeutungen. Tagebücher in der Geschichte und der Geschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts, Göttingen 2015, 37–46, 42 ff.

124 Lejeune, Datierte Spuren in Serie, 43.

Lejeune angeführten Bereiche *Entscheiden* und *Widerstehen*, stehen sie doch konträr zur vorherrschenden Auffassung des Tagebuchs als passiven Empfänger bzw. Träger von Gedanken und Erinnerungen. Lejeune verweist vielmehr auf den Faktor, dass in der Niederschrift von Gedanken, Erinnerungen und bilanzierenden Resümees erst Konzepte für künftiges Handeln entstehen, Vorhaben und Ziele definiert werden können: „Die Selbstbefragung bezieht sich nicht nur auf das, was ist, sondern auf das, was sein wird. […] Das Tagebuch ist nicht unbedingt passiver Natur. Es ist ein Instrument des Handelns."[125] Und das *Denken* und *Schreiben*? Hier gingen Lejeunes Überlegungen dahin, dass sich das Tagebuch als schöpferisches Instrument zeigt, und dass der Sinn des Tagebuchschreibens oder seine Faszination ganz einfach auch in der beim Menschen vorhandenen Lust am Schreiben zu finden ist, wobei – und hier möchte ich Lejeunes Gedanken weiterführen und mit dem Konzept der Selbst-Konstruktion in autobiographischen Quellen kombinieren – die Lust am Schreiben dabei wohl auch eine des Sich-Selbst-Erschreibens ist, eine Lust an der Transformation eines Ich in ein Tagebuch-Ich, in eine literarisch gewordene Figur, die sich immer wieder neu erfinden kann.

Ähnlich wie bei der Textsorte des Briefes erweisen sich auch beim Tagebuch Künstlertagebücher als eigenes Subgenre, das speziell seit dem frühen 20. Jahrhundert auch am Buchmarkt Attraktivität gewonnen hat. Die Konjunktur des Tagebuchs zeigte sich generell an den zahlreichen Tagebuch-Publikationen, die wiederum Vorbildwirkung ausübten und weiteres Tagebuchschreiben forcierten. Das vermeintlich „private" Tagebuch wurde also nicht selten veröffentlicht, sei es am Buchmarkt oder zumindest im halbprivaten Rahmen einer familiären oder freundschaftlichen Öffentlichkeit. So dürfte beispielsweise auch der Schwager und enge Vertraute Alfred Kubins, Oscar A. H. Schmitz, eine Veröffentlichung seiner Tagebücher schon früh in Erwägung gezogen haben, pedantisch fertigte er Typoskripte alter Aufzeichnungen an und sehnte sich danach, dass zumindest sein Schwager Einsicht in seine Tagebuchaufzeichnungen nähme. So teilte er Kubin 1911 mit:

> „Ich bin eben dabei […] meine durch 15 Jahre gehenden Tagebücher in das Dictaphon zu lesen um ein sauberes übersichtliches Exemplar in Händen zu haben. Solche Rückblicke sind sehr nützlich & orientierend. Ich wollte, Du würdest dann dieses Tagebuch einmal lesen. Vielleicht, wenn ich im Winter zu Euch komme."[126]

125 Lejeune, Datierte Spuren in Serie, 44.

126 Oscar A. H. Schmitz an AK, 15.10.1911, zit. nach: Oscar A. H. Schmitz, Ein Dandy auf Reisen. Tagebücher. Bd. 2: 1907–1912. Hg. von Wolfgang Martynkewicz, Berlin 2007, 505.

Wenig thematisiert werden die umfassenden Transformationsprozesse, denen die Quelle Tagebuch im Fall einer Publikation unterworfen ist. So ist es dringend notwendig, leider aber nicht immer selbstverständlich, bei Verwendung autobiographischer Quellen wie Brief oder Tagebuch zu berücksichtigen, ob die Quelle im Original eingesehen werden konnte oder aus einer edierten Fassung stammt.[127] Ein ediertes Tagebuch unterscheidet sich selbstverständlich vom Original, und dies auf vielen Ebenen und auch bei sorgfältiger Editionsarbeit. Auf die dabei betroffenen zahlreichen relevanten Ebenen verwies Arno Dusini und nannte im Wesentlichen: die Architektur der Textträger, das Format, die Schrift, das Schreibzeug, das Schreibmaterial.[128] Am offensichtlichsten erscheint die Transformation, wenn es sich um die Übertragung eines handschriftlich verfassten Textes in ein Typoskript handelt. Nicht nur verliert sich die Einsicht in eine individuelle Handschrift, auch andere zahllose quellenkritisch relevante Markierungen lassen sich – selbst bei penibler Editionsarbeit – nicht mehr vorfinden: Wirkt ein Text flüssig, wirkt er bemüht, mit zahllosen Streichungen und Überarbeitungen, wie ist ein Absatz angesetzt, wo befinden sich Abstände, verändert sich die Schrift, warum endet ein Text abrupt (vielleicht nur aufgrund des zu Ende gegangenen Papiers)? Die „Materialität des Diaristischen"[129] ist daher ein Punkt, dem in der aktuellen Tagebuchforschung zurecht intensiv nachgegangen wird, nachdem gerade dieses Feld in der historischen Quellenkritik lange methodisch vernachlässigt wurde.

Die bereits erwähnte Handschrift führt auch wieder zur Frage nach Spezifika im Falle von Künstlertagebüchern, bei denen die Schrift als künstlerische Ausdrucksform zweifellos noch mehr Beachtung verdienen muss. Ähnlich wie beim handschriftlichen Brief ist auch beim Tagebuch die Grenzziehung zum künstlerischen Œuvre schwer zu vollziehen. Als Autographen haben selbst kleine Notizen von berühmten KünstlerInnen oft enormen Marktwert. Die Materialität steht damit in der Bedeutung vor jener des Inhalts, was eine Umkehrung der üblichen Bedeutungszuschreibung von Briefen oder Tagebüchern bedeutet. Der Übergang vom „normalen" – meint in diesem Kontext: textorientierten – Tagebuch zum Künstlertagebuch, das

127 Im Rahmen dieser Studie wird dies in den jeweiligen Quellennachweisen immer klar ausgewiesen und gegebenenfalls auch thematisiert. Bei Vorliegen von Editionen wurde nach Möglichkeit auf die Originale der Quellen zurückgegangen.

128 Dusini, Tagebuch, 50 f.

129 Vgl. Li Gerhalter, Materialitäten des Diaristischen. Erscheinungsformen von Tagebüchern von Mädchen und Frauen im 20. Jahrhundert, in: *L'Homme. Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft* 24 (2013) 2, 53–71. An dieser Stelle möchte ich Li Gerhalter, Arno Dusini und allen anderen TeilnehmerInnen des von Volker Depkat organisierten Workshops „Tagebücher zwischen Text und Quelle" an der Universität Regensburg, 21.–22.11.2014, für die anregenden Diskussionen danken, die mich in Bezug auf die vorliegende Arbeit sehr inspiriert haben.

über das Schriftliche hinaus auch andere Formen aufweisen kann, ist fließend. Mehr als üblich, so Wolfgang Hilger, treten im Künstlertagebuch „Text und Bild in ein untrennbares, wenn auch von Fall zu Fall sehr verschieden gewichtetes Wechselspiel“[130] ein. Skizzenbuch und Tagebuch können ineinander übergehen, ebenso wie das Tagebuch zum bewusst inszenierten Objekt der Kunst werden kann, was die ohnehin schon breit gestreuten möglichen Funktionen des Tagebuchs noch um eine spezielle Facette erweitert. [131]

Inwiefern die hier untersuchten KünstlerInnen sich der Praxis des Tagebuchschreibens verschrieben haben, lässt sich nicht für alle restlos klären. Oskar Kokoschka schrieb nach eigener Angabe kein Tagebuch. Auf die hier bereits dargestellte mögliche Funktion des Tagebuchs als Erinnerungsstütze verwies er in seiner Autobiographie, indem er dort anführte:

> „[…] muß mir der Leser zugute halten, daß ich mich heute dieser lange vergangenen Zeiten kaum erinnere, nie Tagebücher geführt habe, keine Briefe aufbewahrte und vor allem, daß mein immer schwaches Gedächtnis nur ein blasses Echo der Vergangenheit wiedergibt. Ich bin frischen Eindrücken zugänglicher, denen noch die Würze der Neuigkeit anhaftet.“[132]

Von Aloys Wach liegen hingegen mehrere Tagebücher aus verschiedenen Jahren vor, und auch Alfred Kubin war regelmäßiger Tagebuchschreiber.[133] Schwieriger festzustellen ist dies für Erika Giovanna Klien und Margret Bilger, von beiden sind keine

130 Wolfgang Hilger, Tagebücher und Arbeiten zur Zeit, in: Peter Assmann/Peter Kraml (Hg.), Fiktion/non-fiction. Weltanschauungen zwischen Vorstellung und Realität, Linz, Salzburg 1995, 78–108, 78. Für den Hinweis, dass auch Tagebücher von „Nicht-KünstlerInnen“ über das Textuelle hinausgehen können, danke ich Li Gerhalter. Vgl. Li Gerhalter/Jens Wietschorke, Aus dem Bleistiftgebiet. Das gezeichnete Tagebuch von Rudolfine Gandlmayr aus den Jahren 1909–1943, in: Susanne Blumesberger/Christine Kanzler/Karin Nusko (Hg.), Mehr als nur Lebensgeschichten. 15 Jahre biografiA. Eine Festschrift für Ilse Korotin. Wien 2014, 134–158.

131 Vgl. Hilger, Tagebücher und Arbeiten zur Zeit; Verena Kuni, „All of this could be true.“ Das Tagebuch als Medium der Kunst, in: Theresa Georgen/Carola Muysers (Hg.), Bühnen des Selbst. Zur Autobiographie in den Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts, Kiel 2006, 169–189.

132 Oskar Kokoschka, Mein Leben. Vorwort und dokumentarische Mitarbeit von Remigius Netzer, Wien 2008 [EA 1971], 188.

133 Kubins Tagebücher wurden in der Rezeption von Leben und Werk des Künstlers bisher kaum beachtet. Der Grund dafür ist, dass die ohnehin sehr schwer lesbare Handschrift Kubins in den Tagebuchaufzeichnungen geradezu „hieroglyphisch“ anmutet, eine Lektüre nur mit größter Anstrengung und Zeitaufwand möglich ist. Eine umfassende Einbeziehung dieser Quelle war daher auch im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, Transkription und Auswertung der Tagebücher wären ein wünschenswertes Projekt.

Tagebücher überliefert. Ob dies aber gleichzeitig bedeutet, dass sie keine geschrieben haben, lässt sich nicht eindeutig beantworten.[134]

134 Klien gibt zumindest einem ihrer „Klessheimer Sendboten" den Titel „Aus meinem Tagebuch", in ihrem Nachlass finden sich zwei Textfragmente mit tagebuchähnlichem Charakter. Im Fall von Margret Bilger geht ihr Nachlassverwalter und Patensohn Melchior Frommel davon aus, dass die Künstlerin kein Tagebuch geführt hat. Vgl. Gespräch mit Melchior Frommel, Schlierbach 16.7.2013.

# 2 KünstlerInnen über sich

Wie schrieben sich Künstlerinnen und Künstler in die lange Tradition der Künstlerauto/biographik ein? Welche auto/biographischen Strategien verfolgten sie? Lassen sich geschlechts- oder zeitspezifische Charakteristika finden? Wie nachhaltig erwies sich das von ihnen selbst konstruierte Identitätsnarrativ in Hinblick auf ihre gegenwärtige Rezeption?

Diesen Fragen, im vorhergehenden Kapitel auf einer theoretischen Ebene festgemacht, wird im folgenden Teil dieser Studie im Konkreten, anhand ausgewählter auto/biographischer Texte von Alfred Kubin, Oskar Kokoschka, Aloys Wach, Erika Giovanna Klien und Margret Bilger nachgespürt. Viele Faktoren beeinflussten die auto/biographischen Strategien von KünstlerInnen, nicht zuletzt ihr Unterstützungsumfeld aber auch das eigene Bewusstsein um ihre Biographiewürdigkeit. Die Skala reicht dabei vom Künstler Alfred Kubin, der bereits zu Lebzeiten von einem eigenen Archivar begleitet wurde bis hin zur Künstlerin Erika Giovanna Klien, die vor allem aufgrund ökonomischer Rahmenbedingungen große Schwierigkeiten hatte, ihr Leben und Werk auto/biographisch zu dokumentieren.

Neben einer generellen Kontextualisierung ist es Anspruch dieses Kapitels, für jeden Künstler/jede Künstlerin ein autobiographisches Dokument, im Idealfall eine vorliegende publizierte Autobiographie, einer Detailanalyse zu unterziehen, die sich nicht nur inhaltlichen, sondern auch editorischen Fragestellungen widmet. Wann und unter welchen Umständen wurden die Texte verfasst, welche „biographischen Formeln" (Kris/Kurz) lassen sich darin aufspüren, wann und zu welchem Zweck wurden die Texte veröffentlicht und wer war daran beteiligt? All das interessiert ebenso wie die Inhalte, die Auskunft über die Künstlerpersönlichkeiten und ihr gesellschaftspolitisches Umfeld, ihre zeitliche Sozietät geben. Wenn die „Zeitwesen" über sich selbst erzählen, wird somit der Konstruktionsprozess des eigenen Identitätsnarrativs ebenso sichtbar wie das ihren Texten eingeschriebene „Wesen der Zeit".

## 2.1 Alfred Kubin – ein *autobiographical life*

### 2.1.1 Der Künstler, sein Archivar und sein Nachlass

„Materialien für eine Kubinlegende –
man sorge beizeiten für die Nachwelt.“[1]

Es wurde bereits darauf verwiesen, dass Alfred Kubin als Paradebeispiel für Carl Pletschs Modell eines *autobiographical life*[2] gelten darf. Schon 1911, also im Alter von 34 Jahren, veröffentlichte der Künstler den ersten Teil seiner Autobiographie, die er in Etappen fortsetzen sollte. Sich selbst seiner Biographiewürdigkeit bewusst konnte Kubin auch auf die Unterstützung anderer zurückgreifen, die ihn bei der Dokumentation seines künstlerischen Schaffens und Lebens unterstützten. Neben seiner Frau Hedwig war dies vor allem ein junger Jurist und Apotheker aus Hamburg, Kurt Otte, der als Bewunderer und Sammler des Künstlers zu dessen „Eckermann“[3] wurde. Beginnend in den 1920er-Jahren baute Otte im Laufe der Jahre in seinem Hamburger Haus „Am Fischmarkt 3“ ein umfangreiches Kubin-Archiv auf.[4] Kubin führte sein autobiographisches Leben somit nicht nur „in Erwartung“ künftiger Biographen, wie es bei Pletsch heißt („in anticipation of one's biographers“)[5], sondern bereits im Beisein eines solchen.

Dass dies außergewöhnlich ist, wurde bereits zeitgenössisch wahrgenommen und als zusätzliches Indiz für Kubins besondere Strahlkraft als Mensch und Künstler hervorgehoben. Der Münchner Schriftsteller und Bohemien Rolf von Hoerschelmann

1 Alfred Kubin, Text auf der Rückseite der Zeichnung „Zur Erinnerung“ (gewidmet Marianne Häutler), abgebildet als Titelumschlag von Jutta Mairinger, Meine Verehrung, Herr Kubin! Geschichten aus Zwickledt, Wernstein 2000.

2 Carl Pletsch, On the Autobiographical Life of Nietzsche, in: George Moraitis/George H. Pollock (Hg.), Psychoanalytic studies of biography, Madison 1987, 405–444.

3 Die Bezeichnung, in Anlehnung an Goethes „Sekretär“, wurde u.a. von Hedwig Kubin verwendet. Vgl. Hedwig Kubin an Rolf von Hoerschelmann, 10.9.1937(?), zit. nach Eva-Maria Herbertz, „Der heimliche König von Schwabylon“. Der Graphiker und Sammler Rolf von Hoerschelmann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, München 2005, 159. Auch Ottes Mitarbeiter Paul Raabe schrieb rückblickend: „Der österreichische Zeichner [Anm.: Kubin] fand so in dem jungen Hamburger Fischmarkt-Apotheker seinen Eckermann, der nur für ihn lebte, der von jedem Detail einer Zeichnung, von jedem Brief aus Zwickledt gefesselt war.“ Paul Raabe, Erinnerungen an Kurt Otte, in: Annegret Hoberg (Hg.), Alfred Kubin. 1877–1959, München 1990, 389–392, 389.

4 Vgl. Rolf von Hoerschelmann, Das Kubin Archiv in Hamburg, Weimar 1937.

5 Pletsch, Autobiographical Life, 415.

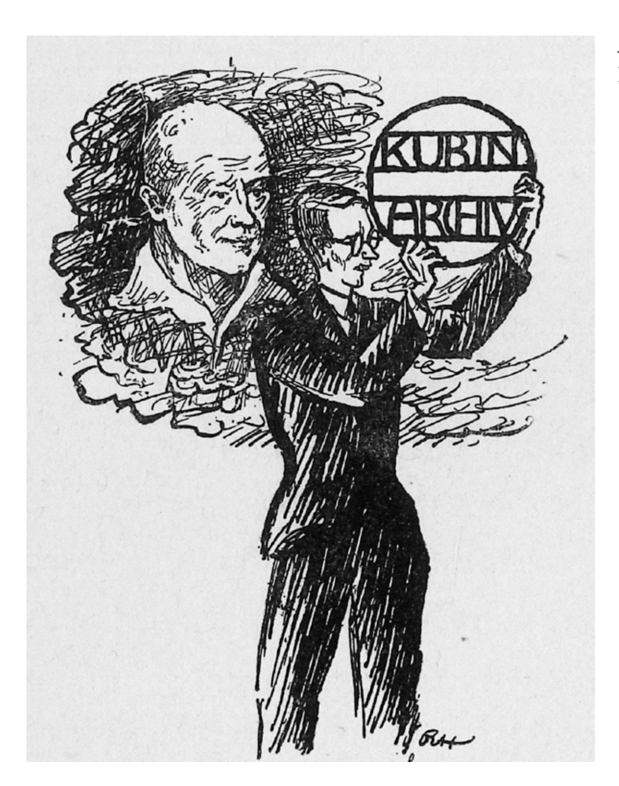



Abb. 7: Rolf von Hoerschelmann, Kubin Archiv, 1937

veröffentlichte 1937 – anlässlich des 60. Geburtstags Kubins – einen Beitrag über Kurt Ottes Kubin-Archiv. Darin heißt es:

> „Es mag befremdlich erscheinen, daß zu Lebzeiten eines Künstlers, der im vollen Besitze seiner Schaffenskraft steht, ein Institut begründet wird, das alle archivalische Arbeit leistet, wie sie sonst nur dem Leben und Wirken von Meistern gewidmet wird, die ihr irdisches Tagwerk bereits abgeschlossen haben. […] Der Künstler mußte nicht nur interessant sein, sondern auch von so magischer Überzeugungskraft, daß sich ein tätiger, dem praktischen Leben und seinen Anforderungen durchaus gewachsener Mann so völlig in den Dienst dieser Arbeit stellen konnte, wie es hier geschah.“[6]

Ausführlich beschrieb Hoerschelmann in seinem Beitrag, den er mit mehreren von ihm angefertigten Illustrationen versah, die Bedeutung und Zusammensetzung des

6 Hoerschelmann, Kubin Archiv, 2.

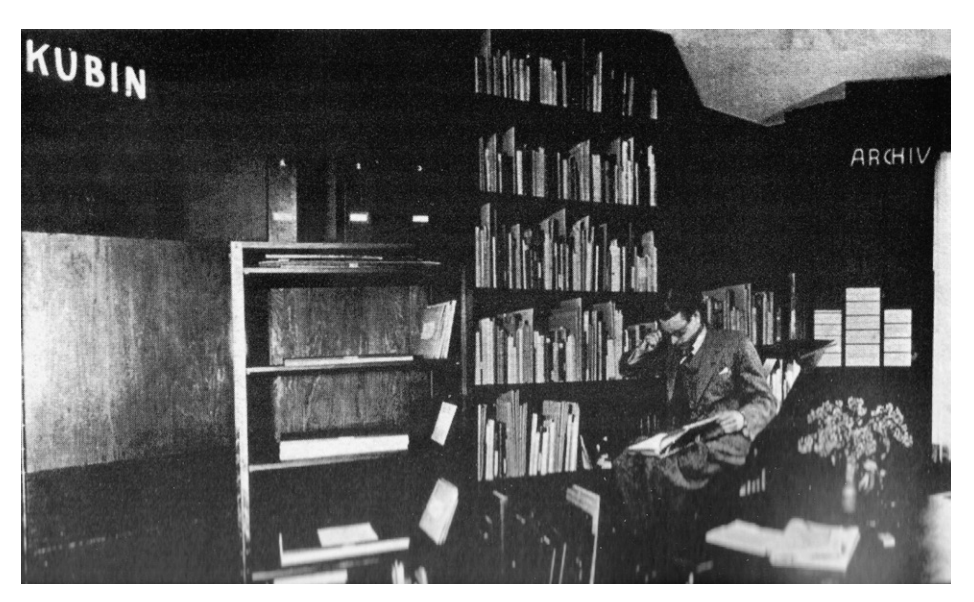



Abb. 8: Kurt Ottes Kubin-Archiv.
Rolf von Hoerschelmann über den Archiv-Schrank: „Ja, hier und nur hier allein, in diesem schwarzen Schranke ist alles zusammengefaßt, was nur je Aufschluß geben kann über das Werden eines Menschen und seines epochemachenden Lebenswerks, das einst von einer Zeit und ihren seelischen und geistigen Problemen künden wird, von einem Künstler, der Seher und Denker war."[8]

Kubin-Archives. Sein Bericht gibt somit einen guten Überblick über den damaligen bereits beachtlichen Umfang und breiten Ansatz des Archivs von Kurt Otte.

Ottes Tätigkeit ist nicht zuletzt in Hinblick auf den Nachruhm des Künstlers hoch einzuschätzen, indem er dafür sorgte, dass ein minutiös aufgearbeiteter Nachlass noch Jahrzehnte nach dem Tod des Künstlers für Forschungszwecke zur Verfügung steht.[7] Otte war aber mehr als nur Archivar, er leistete auch – wie man gegenwärtig sagen würde – wertvolle Öffentlichkeitsarbeit für Kubin. Das Archiv konnte besucht und benutzt werden, es gab sogar eigens entworfene Einladungskarten.

Otte monierte aber auch ihm oder Kubin nicht zusagende Rezensionen oder Publikationen und stand in ständigem persönlichen Kontakt mit dem Künstler und dessen Frau Hedwig. Neben dem umfangreichen Briefwechsel kam es auch zu gegen-

7 Das von Kurt Otte aufgebaute Archiv bildet den Grundstock des heute im Münchner Lenbachhaus befindlichen Kubin-Archivs, vgl. dazu https://www.lenbachhaus.de/das-museum/forschung/museumsarchiv/ (2.9.2019).

8 Hoerschelmann, Kubin Archiv, 4.

seitigen persönlichen Besuchen. Wie die Korrespondenz zeigt, wurde Otte vor allem für Alfred Kubins Ehefrau im Laufe der Jahre zu einem Verbündeten und Vertrauten im nicht immer einfachen Leben mit dem Künstler.[9] Ottes Tätigkeit erstreckte sich über sechs Jahrzehnte und reichte über den Tod Kubins 1959 hinaus.[10] Das Archiv, das er hinterließ, zählt wahrscheinlich zu den umfangreichsten Künstlernachlässen und ist in Kombination mit Kubins eigenen autobiographischen Bestrebungen dafür verantwortlich, dass im Fall des Künstlers Kubin eine ungewöhnlich große Menge auto/biographischer Quellen zur Verfügung steht. Methodisch ist dieses in verschiedene Gruppen aufzuschlüsseln: 1. die Autobiographie „Aus meinem Leben", die zwischen 1911 und 1952 in mehreren Teilen verfasst und publiziert wurde; 2. der umfangreiche und zum Teil veröffentlichte Briefwechsel; 3. die nicht veröffentlichten Tagebücher; 4. der autobiographisch geprägte und 1909 erstveröffentlichte Roman „Die andere Seite"; 5. weitere veröffentlichte und unveröffentlichte Kurzprosa mit autobiographischen Bezügen.

Aus dieser Auswahl soll im Folgenden auf die Autobiographie „Aus meinem Leben" fokussiert werden, die das biographische Bild des Künstlers sowohl zu Lebzeiten wie auch posthum nachhaltig dominierte.

### 2.1.2 Die Autobiographie „Aus meinem Leben" (1911–1952)

> „Das Schaffen betreffend schloss ich gestern mit dem 6. Abschnitt die Autobiographie ab – nur wenige Maschinseiten, allerdings gewichtige."[11]

Alfred Kubin war ein passionierter Leser von Biographien und Autobiographien, wie das Verzeichnis seiner Bibliotheksbestände eindrucksvoll belegt.[12] Zweifellos kann davon ausgegangen werden, dass er für das Verfassen seiner eigenen Autobiographie

9 Vgl. Kubin-Archiv, Briefe Hedwig Kubin an Kurt Otte und Kurt Otte an Hedwig Kubin. – Der erste vorhandene Brief datiert aus dem Jahr 1922, die Korrespondenz reicht bis zu Hedwig Kubins Tod im Jahr 1949. Die Briefe wurden im Laufe der Jahre immer persönlicher, Hedwig Kubin nannte Otte ihren „jungen Freund" und vertraute ihm viele Probleme ihres Zusammenlebens mit Alfred Kubin an, auch so persönliche wie dessen außereheliche Beziehungen und die sich daraus ergebenden Krisen.

10 1971 erfolgte der Verkauf des Archivs an das Münchner Lenbachhaus.

11 AK an František Holešovský, 4.11.1946, zit. nach František Holešovský, Alfred Kubin und die tschechische Kunst. Ein Briefwechsel aus den Jahren 1942 bis 1951. Sonderdruck aus dem Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1983, Linz 1983, 123.

12 Vgl. Alfred Marks (Hg.), Inventar der Bibliothek Alfred Kubin im Kubin-Haus des Landes Oberösterreich in Zwickledt/Wernstein, 3 Bde., Linz o. J. [1961–1980], online abrufbar unter http://www.zobodat.at/pdf/Kubin_Gesamtverzeichnis_0001.pdf (2.9.2019).

zahlreiche Vorbilder hatte, von deren narrativer Form er geprägt war. So verweist bereits der Titel seiner Autobiographie „Aus meinem Leben“ auf das prominenteste Vorbild, die gleichnamige Autobiographie von Johann Wolfgang von Goethe.

Alfred Kubin verfasste und veröffentlichte seine Autobiographie in mehreren, zeitlich jeweils mehrere Jahre auseinander liegenden Etappen. Die so stets anwachsende Selbstbiographie erschien als Beilage beziehungsweise Ergänzung zu unterschiedlichen Publikationen des Künstlers. Aus mehrfachen Äußerungen Kubins geht hervor, dass es sein Wunsch war, die einzeln erschienenen autobiographischen Texte einmal in einer Publikation zusammenzuführen.[13] Dies geschah allerdings erst posthum: Der 1974 von Ulrich Riemerschmidt herausgegebene Band „Aus meinem Leben“ fasste die einzelnen Teile der Autobiographie zusammen und veröffentlichte zudem weitere autobiographische Skizzen und Texte des Künstlers. Der Band fungiert seither in der Kubin-Forschung gewissermaßen als kanonisierte Fassung der Selbstbiographie.[14] Die komplexe Entstehungsgeschichte von Kubins Autobiographie lässt es sinnvoll erscheinen, im Folgenden nicht nur eine Inhaltsanalyse des Texts vorzunehmen, sondern diesen auch editionskritisch aufzuarbeiten.

*Erste Fassung (1911): Die Kapitel I und II*

Der erste Teil der Autobiographie erschien 1911 als Beilage zur Sansara-Mappe.[15] Die Sansara-Mappe war Kubins zweite bedeutende Veröffentlichung und beinhaltete neben der „Lebensbeschreibung“ Reproduktionen von 40 Zeichnungen des Künstlers. Die im Münchner Georg-Müller-Verlag erschienene Publikation erweiterte Kubins Bekanntheit als Künstler wesentlich. Vor den Graphik-Tafeln der Mappe findet sich die von Kubin verfasste „Lebensbeschreibung als Einleitung“ im Umfang von über

---

13 Vgl. zum Beispiel die Äußerung im Briefwechsel mit Reinhard Piper: „Ich bitte nur dass die 5 Zeichnungen nicht verloren gehen denn späterhin einmal möchte ich doch alle meine kleinen biographischen etc. Erzählungen und Aufsätze in einem Bande vereinigen, mitsamt den Zeichnungen.“ AK an Reinhard Piper, April 1930, zit. nach Alfred Kubin/Reinhard Piper, Briefwechsel 1907–1953. Hg. von Marcel Illetschko/Michaela Hirsch, München 2010, 286 f.

14 Alfred Kubin, Aus meinem Leben. Gesammelte Prosa mit 73 Abbildungen. Hg. von Ulrich Riemerschmidt, München 1974. Bereits zwei Jahre zuvor hatte Wolfgang Müller-Thalheim im Band „Erotik und Dämonie im Werk Alfred Kubins“ erstmals alle bestehenden Teile von „Aus meinem Leben“ publiziert: Wolfgang K. Müller-Thalheim, Erotik und Dämonie im Werk Alfred Kubins. Eine psychopathologische Studie, München 1970. Müller-Thalheim setzte damit die Tradition fort, in Werken von oder über Kubin zusätzlich die Selbstbiographie des Künstlers abzudrucken. Riemerschmidts Edition von 1974 hingegen ist die erste Publikation, in der ausschließlich die Autobiographie publiziert ist.

15 Alfred Kubin, Sansara. Ein Cyklus ohne Ende, München, Leipzig o.J. [1911].

dreißig Seiten. Sie trägt den Titel „Aus meinem Leben" und ist unterteilt in zwei Kapitel. Gehalten in der Form einer zeittypischen Biographie, in der chronologischen Entwicklung an die Form eines klassischen Entwicklungs- oder Bildungsromans angelehnt, beginnt die Erzählung mit Kubins Geburt im Jahr 1877 und reicht bis in das Jahr, in dem der Bericht verfasst wurde, also 1911. Kubin war zu diesem Zeitpunkt 34 Jahre alt. Dies ist in mehrerlei Hinsicht interessant: Erstens verweist es auf Kubins Selbstverständnis, sich bereits in relativ jungen Jahren für „biographiewürdig"[16] zu halten, andererseits zeigt sich an vielen Stellen, dass die Distanz zum Erzählten zeitlich noch nicht groß ist. Eine Rückschau zu einem späteren Zeitpunkt hätte zweifellos andere Perspektiven und Gewichtungen eingenommen.[17]

Das erste Kapitel beschäftigt sich mit Kindheit und Jugend, das zweite Kapitel setzt mit dem als Wendemarke empfundenen Umzug nach München ein. Ganz klar stellte Kubin mit dieser Zweiteilung des Textes eine Unterteilung seines bisherigen Lebens her: In eine als belastend empfundene Kindheit und Jugend und eine als befreiend wahrgenommene Lebensphase danach, in der er seinen Weg als Künstler und Mensch finden konnte. In vielen Passagen weist der Text damit gattungstypische Motive einer Adoleszenzerzählung auf, an dessen Ende ein gereifter Mensch und Künstler steht.

Zu Beginn der Erzählung widmete sich Kubin den Bildern seiner frühesten Erinnerungen, zu denen „das schmale, blasse Gesicht meiner Mutter"[18] gehörte. Den Vater habe er erst nach Jahren dienstlich bedingter Abwesenheit kennen gelernt und als hereinbrechenden Störenfried empfunden. Die konfliktreiche Beziehung zum Vater prägte Kubins Leben, bereits zu Beginn der Autobiographie wurde mit dieser Erinnerung der Faden dazu aufgenommen. Die Schule erscheint in Kubins

16 Zum Begriff der „Biographiewürdigkeit" vgl. Kapitel 1.1 sowie Hannes Schweiger, ‚Biographiewürdigkeit', in: Christian Klein (Hg.), Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien, Stuttgart, Weimar 2009, 32–37.

17 Als Beispiel: In nur sehr knapper Erwähnung berichtete Kubin im 1911 verfassten Teil seiner Autobiographie von seinem 1906 erfolgten Umzug von München in das ländliche Wernstein am Inn. Zu diesem Zeitpunkt war noch nicht abzusehen, welche Bedeutung Wernstein und das dortige Anwesen in Zwickledt in seinem Leben einnehmen würde. Es ist davon auszugehen, dass dies in einer später vorgenommenen autobiographischen Rückschau mehr Gewicht erhalten hätte.

18 Dieses und die folgenden Zitate aus der Autobiographie werden nach der posthum erschienen Gesamtfassung der Autobiographie zitiert: Alfred Kubin, Aus meinem Leben. Gesammelte Prosa mit 73 Abbildungen. Hg. von Ulrich Riemerschmidt, München 1974, hier: 9. Der Nachdruck bei Riemerschmidt unterscheidet sich textlich nicht von den Erstfassungen der Publikationen. Aus Gründen der Einfachheit und der besseren Zugänglichkeit habe ich mich daher für diese einheitliche Zitierweise entschieden, wenngleich für die vorliegende Studie natürlich die autobiographischen Texte jeweils im Original eingesehen und mit den späteren Neuauflagen verglichen wurden.

Rückblick als Zwang („Kirche und Schule legten der kindlichen Bestie unzerreißbare Zäume an"),[19] nichts sei ihm so sehr verhasst gewesen wie in seiner Selbstbestimmung eingeengt zu sein. Damit bediente Kubin gleich einleitend ein klassisches Künstlerstereotyp: jenes der freiheitsliebenden, nicht konformen und sich keinen Zwängen unterordnenden Persönlichkeit. Auch mit der darauf folgenden Erinnerung, als Kind Lustgefühle dabei empfunden zu haben Kleintiere zu foltern, entsprach Kubin der Erwartungshaltung, dass Charakteristika seiner späteren Kunst und Sujets bereits im Kindheitsalter angelegt gewesen seien. Dieser Linie folgte er auch in der Beschreibung seiner kindlichen Zeichnungen: Diese hätten mit ihren Motiven von „Zauberern, komischem und schrecklichem Viehzeug" bereits den „ganze[n] spätere[n] Kubin […] im Keim darin enthalten".[20] Ein tiefer Einschnitt der Kindheit erfolgte mit dem Tod der Mutter im Jahr 1887, Alfred Kubin war zehn Jahre alt. Das Erleben des Todes der Mutter prägte Kubin nachhaltig.

> „Ich war zehn Jahre alt, als meine Mutter durch den Tod von der Schwindsucht erlöst wurde. Sie war der erste Mensch, den ich sterben sah. Ich war zugegen, als sie die letzte Ölung bekam, sie nahm nachher noch Abschied von meinem Vater und mir. Dieser Todeskampf hat sich mir fest eingeprägt und wirkte stark auf mich, weit stärker aber erschrak ich und bangte mir vor der maßlosen Verzweiflung meines Vaters; er hob die lange Leiche der abgezehrten Frau aus dem Bett und lief damit weinend und wie um Hilfe rufend in der ganzen Wohnung herum. Er war damals noch ein Urbild von männlicher Kraft und Schönheit, und obwohl es bei uns oft knapp, fast ärmlich zuging, hielt ich ihn in meinen ganzen Kinderjahren für einen reichen Mann, sicherlich aber für den klügsten der ganzen Welt. Da er gewöhnlich von einer gemessenen Herzlichkeit war und leise sprach, stand sein vollkommen fassungsloser Schmerz in so schroffem Gegensatz dazu, daß er mich ängstigte."[21]

Der Tod seiner Mutter veränderte Kubins Leben nach seiner eigenen Darstellung vor allem auch insofern, als sich der Vater ihm gegenüber nun völlig verschloss und mit aggressiver Gewalt seine eigene Verzweiflung auslebte. Die Situation verschärfte sich, als Kubins Vater nach dem Trauerjahr die Schwester seiner verstorbenen Frau heiratete und auch diese nach nur einem Jahr verstarb, im Kindbett nach der Geburt ihres ersten Kindes. Eine „Höllenperiode" brach auf Kubin ein und in deren

19 Kubin, Aus meinem Leben, 7.
20 Kubin, Aus meinem Leben, 10.
21 Kubin, Aus meinem Leben, 10.

Beschreibung griff Kubin wieder ein wichtiges Künstlerstereotyp auf, jenes der Einsamkeit und Trauer als Quellen künstlerischer Inspiration:

> „Mein Vater, selbst tief unglücklich und zerrissen, hatte alles Vertrauen in mich verloren. Ich durfte nicht mehr unter seine Augen kommen und mußte völlig allein leben [...] Jetzt, wo ich bei keinem Menschen mehr Zuflucht fand, wo Christus und alle Heiligen taub blieben, wurde ich vollständig verstockt, ließ mich mit eingezogenem Kopf schlagen und fühlte nur Haß, Haß, Haß gegen meinen Vater und gegen alle Menschen im Herzen. [...] Diese Zeit vollkommenster Verlassenheit erwies sich aber als ungemein belebend für meine Phantasie. Von jeher gab mir das Schwelgen in Vorstellungen urwüchsiger Kraftausbrüche und Katastrophen ein merkliches Glücksempfinden, einem Rausch vergleichbar."[22]

Die Situation mit dem Vater eskalierte, als Kubin sich im Gymnasium als schwacher Schüler erwies. Der Sohn wurde in Salzburg in die Staatgewerbeschule, kunstgewerbliche Abteilung, geschickt, wo er nach eigenen Angaben zwar besser war, allerdings mit einer Einschränkung, bei deren Erwähnung er rückblickend kokett mit dem Stereotyp des verkannten Talents spielte: „nur im Freihandzeichnen war ich der Schwächste".[23] Er schloss die Schule nicht ab, sondern begann in Klagenfurt eine Fotografenlehre bei einem Verwandten der nunmehr dritten Ehefrau des Vaters, ein „Fräulein aus Klagenfurt", über die wir aus der Autobiographie sonst nicht mehr erfahren. Die Lehre ermöglichte ein eigenständigeres Leben außerhalb des Elternhauses, war aber ansonsten für Kubin eher enttäuschend. Interessant ist seine Beschreibung der Tätigkeit der Fotografie: Er beklagte, in den Lehrjahren nichts gelernt zu haben, „obwohl das [Anm.: Herstellen einer Fotografie] doch gewiß keine Kunst ist, sondern ein rein mechanischer Prozeß, dessen Grundzüge jeder Durchschnittsmensch durch Übung in vierzehn Tagen erlernen kann."[24] Der fortschritts- und technologieskeptische Kubin reduzierte damit die Fotografie, die sich in jenen Jahren um 1910 durchaus bereits als neue Kunstrichtung zu etablieren begonnen hatte, auf ein reines Handwerk. Stärker fasziniert haben ihn die Landschaftsdarstellungen, die er im Atelier zu sehen bekam, Bilder vom Orient, von fremden Ländern. Zudem berichtete Kubin darüber, in jenen Jahren die Lust am Lesen und an sexuellen Vergnügungen entdeckt zu haben:

22 Kubin, Aus meinem Leben, 12 f.

23 Kubin, Aus meinem Leben, 14.

24 Kubin, Aus meinem Leben, 15.

> „Nun kam ein zügelloses Jahr. Es begann mit hochfliegenden, idealen Liebesanwandlungen, welche regelmäßig unerwidert blieben und dann in sexuellen Träumen versandeten. Bis dahin hatte ich nämlich nur eine ausgesprochene Verachtung für das weibliche Geschlecht übrig gehabt, bei der nur wohlerhaltene, reife Frauen von dreißig bis vierzig Jahren eine Ausnahme machten. Nun aber interessierte mich auch die gesamte junge Weiblichkeit. [...] In diesem letzten Klagenfurter Jahr wurden meine Ansprüche auf Vergnügungen sehr reichlich gedeckt."[25]

Es ist dies die zweite Erwähnung von Sexualität in der Autobiographie. Schon davor, im Zusammenhang mit der Zeit nach dem Tod der Mutter, tauchte die Thematik in folgendem Kontext erstmals auf:

> „Nach Ablauf des Trauerjahres heiratete mein Vater wieder und zwar die Schwester meiner Mutter. Über diese Zeit bis zu meinem Eintritt ins Salzburger Gymnasium kann ich in dieser autobiographischen Skizze ruhig hinweggehen. Nur einen sehr wesentlichen Punkt muß ich hier streifen. Ich war nämlich gerade elfeinhalb Jahre alt, als ich durch eine ältere Frau in sexuelle Spielereien verwickelt wurde, was mich maßlos aufregte und bis in meine frühe Manneszeit seine Schatten warf."[26]

Über die Klagenfurter Zeit berichtete Kubin weiter, dass er dort sein Interesse für das Lesen philosophischer Schriften entdeckt sowie seinen ersten Kontakt mit der Welt des „Übersinnlichen" gehabt habe, in Form einer von ihm besuchten Hypnosevorführung. Beides hinterließ tiefen Eindruck, habe aber auch seine Nerven über die Maßen strapaziert. Damit kam zum ersten Mal das Thema der Nervosität, ein Lebensthema von Kubin, in der Autobiographie ins Spiel. In jener jugendlichen Phase sei er in eine solch tiefe Krise gestürzt, dass er beschlossen habe, Selbstmord zu begehen:

> „Eine dumpfe Lebensunlust überfiel mich jetzt, und kurz entschlossen wollte ich, nach einer heftigen Szene, die ich mit einem Kollegen hatte, meinem – wie mir schien – doch unnützen und verpfuschten Leben ein Ende machen. Zu diesem Zweck fuhr ich mit einem billigen alten Revolver in der Tasche nach dem weit entfernten Ort meiner Kindheit, um mich dort am Grabe meiner Mutter zu erschießen. Ich muß heute wehmütig lächeln,

25 Kubin, Aus meinem Leben, 16.

26 Kubin, Aus meinem Leben, 10. In der Kubin-Forschung wurde dieses Erlebnis immer wieder als Motiv für Kubins aggressive und misogyne Darstellung von Sexualität im Frühwerk dargestellt. Eine ausführliche Auseinandersetzung damit erfolgt im Kapitel 3.1.1.

wenn ich an diese romantische Jugendkrise zurückdenke. Zunächst blieb der Zug wegen eines Hochwassers nach einigen Fahrstunden stecken, und so kam ich erst nach zweitägigem Umwege sehr ernüchtert, aber nur um so fester entschlossen in tiefer Nacht in Zell am See an. Am Grabe meiner Mutter angelangt, betete ich auf alle Fälle zum lieben Gott, desgleichen bat ich im Geist meine Mutter, daß sie mir die nötige Festigkeit schicken und mich vor Feigheit bewahren möchte. Dann wartete ich noch bis zum nächsten Glockenschlag, in der Hoffnung, daß sich doch noch von irgendwoher Hilfe nahen würde – aber nichts kam, und den Gedanken, rasch zu meinem Vater hinüberzugehen, wieder nach Klagenfurt zurückgeschickt zu werden und alle um Verzeihung zu bitten, wies ich als zu schmachvoll, als einfach unmöglich, weit von mir. Die Mündung an der rechten Schläfe, wo ich mir nach einem anatomischen Bild mit einer Nadel einen Ritz machte, um das Gehirn nicht zu verfehlen, drückte ich los. Doch die eingerostete alte Waffe versagte, und zum zweiten Abdrücken fehlte mir die seelische Kraft – es wurde mir jämmerlich übel. Nachdem ich in einem Gasthausbett ein paar Stunden gelegen, ging ich in mein elterliches Haus und wurde von meinem Vater – übrigens ohne weitere Vorwürfe – umgehend nach Klagenfurt zurückgesandt.“[27]

Kubins Selbstmordversuch wurde in Darstellungen über den Künstler lange Zeit seinem Narrativ folgend übernommen. Erst die jüngere Forschung ging mit einem quellenkritischen Zugang auf dieses Erlebnis zu.[28] Zweifel an Kubins Version der Geschichte sind zulässig, wenngleich es weniger um die Frage geht, ob eine ernsthafte Selbstmordabsicht bestand – eine Frage, die wohl schwer zu klären ist und möglicherweise auch Kubin selbst zum Zeitpunkt des Geschehens nicht klar war. Interessant ist aber in jedem Fall die Stilisierung des Vorfalls in der autobiographischen Darstellung, denn der Verweis auf die Selbstmordabsicht fügt sich exakt in den von Kubin favorisierten Künstler-Typus des existentiell verzweifelten und unverstandenen Genies in der Tradition Friedrich Nietzsches oder Otto Weiningers.[29]

27 Kubin, Aus meinem Leben, 17 f.

28 Eine kritische Auseinandersetzung findet sich v.a. bei Andreas Geyer, Träumer auf Lebenszeit. Alfred Kubin als Literat. Wien, Köln, Weimar 1995, 75 ff. Besonders interessant ist Geyers Verweis auf Oskar Panizzas Traktat „Der Illusionismus und die Rettung der Persönlichkeit“, das sich in der Kubin-Bibliothek befindet (Inv.-Nr. 5154) und in dem von Kubin handschriftlich folgende Stelle markiert wurde: „Der Selbstmörder weiß nicht, was nach dem Schuss kommen wird, oder, im Fall des Gelingens, nach Eintritt des Todes. Er will nur den gegenwärtigen Gedanken, den er nicht anders losbringen kann, zerstören, sein Ich davon befreien. Und meist gelingt dies sogar schon durch den Schuss, der nicht tötet“. Kubin notierte in seiner Ausgabe des Werkes dazu: „Wie in Zell in jener Nacht auf dem Grabe!!“ Vgl. Geyer, Träumer auf Lebenszeit, 75.

29 Andreas Geyer verwies in diesem Zusammenhang darauf, dass die „morbide Pose“ als Zugeständnis an den Zeitgeist der Dekadenz fungierte. Vgl. Geyer, Träumer auf Lebenszeit, 77.

Nach jenem Erlebnis wurde Kubin nicht mehr von seinem Lehrherrn aufgenommen und er beschloss in die Armee einzutreten. Bei der Stellung gab er an, Militärkartograph werden zu wollen und eine glühende Begeisterung für das Heer zu hegen. Kubins autobiographische Schilderung verweist eindringlich auf seine monarchie- und kaisertreue Haltung:

> „[…] öfters überkam mich ein Glücksgefühl, wenn ich bedachte, daß ich nun, obgleich nur ein gemeiner Soldat, doch einer so mächtigen Einrichtung, wie es das österreichische Heer war, angehören dürfe. Manchmal war es mir, als fühlte ich förmlich das unzerreißbare Band völliger Hingabe an Pflicht und Ehre, das vom Kaiser durch alle Grade bis zu mir, dem Geringsten, reichte."[30]

Eine nostalgische Haltung zur österreichisch-ungarischen Monarchie sollte Kubin zeitlebens behalten. Seine Armeekarriere hingegen endete bald nach ihrem Beginn, als der junge Soldat Kubin einen „nervösen Anfall" erlitt und mit psychotischen Symptomen drei Monate im Garnisonsspital verbrachte. Er führte das Auftreten jener Krankheit auf das Erbteil seiner Mutter zurück, die ebenfalls „an solchen Krämpfen" gelitten hatte.[31] Mit dem so dramatischen Abschluss seiner militärischen Karriere beschloss Kubin das erste Kapitel seiner Lebenserzählung.

Endete das erste Kapitel mit einer Niederlage, nachdem auch das zuvor Erzählte vorwiegend Demütigungen, Enttäuschungen und Niederlagen beinhaltet hatte, sollte das zweite Kapitel mit dem Umzug nach München den Beginn eines erfolgreicheren Lebensabschnittes einleiten:

> „Ein Freund unserer Familie, ein alter kunstsinniger Notar, der meine Zeichnungen gesehen hatte, riet meinem Vater, mich auf die Münchener Malerakademie zu schicken. […] Daß ich ein gewisses zeichnerisches Talent hatte, wußte ich, aber niemals wäre es mir in den Sinn gekommen, in dieser Begabung die Grundlage zu meinem späteren Beruf zu sehen. So reiste ich also aufs Geratewohl im Frühjahr 1898 nach München, mietete dort ein kleines Zimmer, und der längst verstorbene Schmidt-Reutte nahm mich in seine Privatschule auf."[32]

30 Kubin, Aus meinem Leben, 17–19.

31 Ausführungen zu Kubins psychischer Disposition finden sich u.a. bei Wolfgang K. Müller, Alfred Kubin in psychiatrischer Sicht, in: *Materia Medica Nordmark, Sonderheft* (1961), 1–16; Müller-Thalheim, Erotik und Dämonie.

32 Kubin, Aus meinem Leben, 21.

Die Münchner Jahre beschrieb Kubin als befriedigende Zeit, in der er fand, was er bisher gesucht hatte. Initialerlebnis für seine künstlerische Entwicklung sei ein Besuch des Kupferstichkabinetts und die Auseinandersetzung mit dem Werk von Max Klinger gewesen:

> „Noch vor den Blättern [Anm.: Klingers] gelobte ich mir, mein Leben dem Schaffen solcher Dinge zu weihen."[33]

Interessant erscheint Kubins weitere Schilderung, nach dem Besuch des Kupferstichkabinetts von einem „Sturz von Visionen" überfallen worden zu sein. Das Motiv eines „Wunderrausches" von Bildern, die ihn überkommen haben, und die er nur mehr „ab[zu]zeichnen" brauchte, taucht hier erstmals auf. Es sollte die Rezeption des Künstlers Alfred Kubin prägen, der wie kein anderer als Künstler des Unbewussten, des Traumes rezipiert wird. Schilderungen solcher Rauschzustände waren es sicher auch, die immer wieder Anlass zu Mutmaßungen über Kubins geistigen Gesundheitszustand – Stichwort psychotische Zustände – gaben.[34]

Der junge Kubin begann von der Kritik wahrgenommen zu werden, die Akademie besuchte er nicht mehr, vielmehr war er nun zentrales Mitglied der Schwabinger Bohème. Dass diese ihn in seinem stilisierten Künstler-Habitus nicht immer ganz ernst nahm,[35] geht aus den Lebenserinnerungen nicht hervor, dafür aber, dass über die Bekanntschaft mit Hans von Weber 1903 sein Durchbruch erfolgte.[36] Tatsächlich

33 Kubin, Aus meinem Leben, 25.

34 Nachdem sich bereits Wolfgang Müller-Thalheim mit Kubins psychischer Disposition auseinandergesetzt hat, verweist in einem jüngeren Beitrag die Medizinhistorikerin Maike Rotzoll auf Kubins Selbstinszenierung, in der er mit dem „Wahnsinn" auch kokettiert habe. Vgl. Maike Rotzoll, „Ich muss zeichnen bis zur Raserei, nur zeichnen". Genie und Wahnsinn in autopathographischen Ego-Dokumenten von Künstlern aus dem frühen 20. Jahrhundert, in: Philipp Osten (Hg.), Patientendokumente. Krankheit in Selbstzeugnissen, Stuttgart 2010, 177–193. Abseits des pathologischen Diskurses gilt es in diesem Zusammenhang darauf zu verweisen, dass Rauschzustände wie die oben beschriebenen von KünstlerInnen häufig auch bewusst herbeigeführt wurden – durch die Einnahme von bewusstseinserweiternden Drogen. Kubin selbst hat wie viele seiner ZeitgenossInnen auch mit Haschisch experimentiert. Vgl. Regina Thumser-Wöhs, „…zauberlacht Unlust in blaue Heiterkeit". Sucht und Kunst im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Innsbruck 2017; dort im Besonderen zu Kubin: 375 ff.

35 Zu Kubins Schwabinger Zeit vgl. Annegret Hoberg, Kubin und München 1898–1921, in: Dies. (Hg.), Alfred Kubin. 1877–1959, München 1990, 43–66; Annegret Hoberg, Alfred Kubin – Die Inszenierungen eines Künstlers im München der Jahrhundertwende, in: Peter Assmann/Peter Kraml (Hg.), Die andere Seite der Wirklichkeit, Linz, Salzburg 1995, 11–30.

36 Kubin, Aus meinem Leben, 30.

war die als Weber-Mappe bekannte Publikation Kubins erster großer Erfolg und künstlerischer Meilenstein.

Der restliche Teil der Lebenserzählung gehört von da an vor allem seinen Liebesbeziehungen. 1903 lernte Kubin Emmy Bayer kennen – „nun hatte mein irdisches Glück seinen Höhepunkt erreicht" –, allerdings starb die Braut noch vor der beabsichtigten Hochzeit. In der Autobiographie beschrieb sich Kubin als höchst verzweifelt:

> „Als ich an der Leiche stand, begriff ich mit einem Schlag, daß das höchste Glück für mich auf alle Zeiten dahin war. In grenzenloser Verzweiflung wollte ich schreien, brachte aber keinen erleichternden Laut hervor. […] Extravaganzen und Ausschweifungen folgten in wilder Reihe, ich zog mich von allen Bekannten zurück und ließ meine Angelegenheiten drunter und drüber gehn."[37]

Insbesondere die ältere Kubin-Biographik stilisierte Emmy Bayers Tod ausgehend von Kubins eigener Darstellung zu einem dramatischen Einschnitt in Kubins Leben. Eine wesentliche Rolle spielte dabei steht der so genannte „Selbstmordbrief", den Kubin im Jahr 1904 an seine Schwester geschrieben hatte, und in dem er den Tod Emmy Bayers als tiefe Krise beschrieb, die ihn zu einem neuerlichen Selbstmordversuch getrieben habe. Paul Raabe veröffentlichte Teile des Briefes[38] und spätestens ab diesem Moment wurde dieser zum „Topos in der Darstellung seines Lebens und Werks".[39] Es darf als Verdienst von Annegret Hoberg und Andreas Geyer gelten, dass dieser Topos hinterfragt wurde, wobei insbesondere Geyer in einer minutiösen Quellenarbeit die Hintergründe des Briefes überzeugend dekonstruieren konnte.[40] In der Autobiographie erwähnte Kubin keinen weiteren Selbstmordversuch nach Emmy Bayers Tod, sondern schloss nach der Darstellung der dramatischen und mit dem Tod der Geliebten endenden Liebesgeschichte unmittelbar die Erzählung seiner knapp darauf folgenden Verlobung mit Hedwig Gründler an. Nach Dramatik und Unglück folgt ein Narrativ von Heimkommen, Sicherheit und Ruhe:

> „Als meine unglückliche Lage ihren Höhepunkt erreicht hatte und mein Geist nach diesen aufreibenden Monaten sein Gleichgewicht zu verlieren drohte, entschloß ich mich eines Sonntags, noch einmal eine kleine Gesellschaft bei guten Bekannten zu besuchen.

37 Kubin, Aus meinem Leben, 32.
38 Paul Raabe, Alfred Kubin. Leben – Werk – Wirkung. Im Auftrag von Dr. Kurt Otte, Kubin-Archiv Hamburg, Hamburg 1957, 24 ff.
39 Hoberg, Kubin und München, 52.
40 Vgl. Geyer, Träumer auf Lebenszeit, 80 ff.

> Dort lernte ich durch Zufall meine spätere Frau kennen. Sie zeigte Verständnis für meinen Zustand, wodurch wir einander näherkamen. Sie flößte mir Vertrauen und Liebe ein, ich besuchte sie häufig, und nach kurzer Zeit schon faßten wir den Entschluß, zu heiraten; durch diese Verbindung kam ich in gesicherte Verhältnisse. Das war im März 1904.“[41]

Das Ehepaar Kubin verließ München und bezog das kleine Anwesen Zwickledt in Wernstein im oberösterreichischen Innviertel. Parallel zu dem durch Heirat und Umzug ruhiger gewordenen Leben veränderte sich – so Kubin – auch sein Werk („Jetzt entstanden Serien harmonisch ausgeführter Blätter“). Selbst mit seinem Vater schien er Frieden geschlossen zu haben. Dessen Tod im Jahr 1907 stürzte ihn allerdings wiederum in eine tiefe Krise – dies vor allem deswegen, weil der Tod des Vaters zu einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Tod per se führte. Die Krise sei der Auslöser für die Entstehung seines Romans „Die andere Seite“ gewesen:

> „Als ich dann eine Zeichnung anfangen wollte, ging es absolut nicht. Ich war nicht imstande, zusammenhängende, sinnvolle Striche zu zeichnen. [...] Diesem neuen Phänomen stand ich erschrocken gegenüber, denn, ich muß es wiederholen, ich war innerlich ganz und gar mit Arbeitsdrang gefüllt. Um nur etwas zu tun und mich zu entlasten, fing ich nun an, selbst eine abenteuerliche Geschichte auszudenken und niederzuschreiben. Und nun strömten mir die Ideen in Überfülle zu, peitschten mich Tag und Nacht zur Arbeit, so daß bereits in zwölf Wochen mein phantastischer Roman ‚Die andere Seite‘ geschrieben war. [...] Nachher war ich allerdings erschöpft und überreizt und machte mir bange Gedanken über dieses Wagnis.“[42]

Kubins Roman „Die andere Seite“, der sich neben dem Œuvre Gustav Meyrinks oder Franz Kafkas unter die bedeutendsten Werke deutschsprachiger Phantastik einreiht, erschien 1909 bei Georg Müller. In der nur zwei Jahre danach verfassten autobiographischen Betrachtung bezeichnete Kubin die Entstehung des Romans als „klärendes Zwischenspiel“, das ihm seine Schaffenskraft wieder zurückgegeben und ihm auch einen klareren Blick auf seine „künstlerischen Fähigkeiten und Grenzen“ gegeben habe:

> „Ich weiß, ich besitze kein starkes formales Talent, und gewisse Härten werden meinen Arbeiten wohl immer anhaften; ich bin nächst Künstler, Grübler, Seher.“[43]

41 Kubin, Aus meinem Leben, 32.
42 Kubin, Aus meinem Leben, 40 f.
43 Kubin, Aus meinem Leben, 42.

Künstler, Grübler, Seher – das Bild, das Kubin hier von sich selbst zeichnete, sollte prägend werden für die weitere Rezeption des Künstlers. Den ersten Teil seiner Autobiographie beendete Kubin mit einer Reflexion seines autobiographischen Rückblicks:

„Wir sind bei der Gegenwart angelangt. Blicke ich zurück auf meinen Lebenslauf, so glaube ich die Zusammenhänge und wichtigsten Punkte meiner Entwicklung ohne große Lücken gezeigt zu haben. [...] Auf dem Umwege dieser Selbstbiographie, oder eigentlich durch sie, glaube ich nach Möglichkeit eine Antwort auf eine Frage gegeben zu haben, die man so oft schon an mich stellte, nämlich: ‚Wie ich dazu kam, solche Sachen zu machen.'"[44]

Der erst 34-jährige Künstler schloss seine Erzählung mit einer abgeklärten Sicht auf das Leben und den Tod:

„Eine tiefe Resignation bildet allerdings seit Jahren meine Grundstimmung. [...] Und da ich viel geschaut und erlitten habe und am Leben nicht mehr so unbedingt wie einstens hänge,[...] erfasse ich auch die Idee des Todes ohne große Besorgnis, und es beunruhigt mich nicht allzusehr, ob er mich nach Ansicht derer, die etwas davon zu verstehen vorgeben, dem Nichts oder dem Allbewußtsein oder einer neuen Sonderexistenz zuführt."[45]

*Erweiterte Fassung (1917): Kapitel I und II mit dem neuen Kapitel III*

Eine Fortsetzung der autobiographischen Erzählung wurde nicht angekündigt, erfolgte aber nur wenige Jahre später: 1917 gab der Georg-Müller-Verlag eine Neuauflage des 1909 erschienen Romans „Die andere Seite" von Alfred Kubin heraus und versah diese mit einer „Selbstbiographie des Künstlers". Diese bestand aus den zwei bereits bekannten und einem neu hinzugefügten dritten Kapitel, in dem sich einleitend Hinweise auf dessen Entstehungskontext finden:

„Mit dieser skeptischen Haltung endete die autobiographische Studie, die ich meiner Sansaramappe voraussetzen ließ. Nun, acht Jahre später,[46] wird die ‚Andere Seite' neu gedruckt, und ich benutze gern diese Gelegenheit, um ebenso knapp nach den alten Ge-

44 Kubin, Aus meinem Leben, 43.
45 Kubin, Aus meinem Leben, 44.
46 Diese Angabe bezieht sich offenbar nicht auf die Sansara-Mappe (1911), sondern auf die Erstausgabe der „Anderen Seite" (1909). Das heißt, zwischen dem ersten Teil der Selbstbiographie und der Fortsetzung liegen nur sechs Jahre Abstand (1911–1917).

> sichtspunkten meine Lebensentwicklung hier weiter zu führen und meiner Erzählung als in vielen Dingen aufklärend und abrundend beizugeben."[47]

Das neue Kapitel sollte also nicht nur chronologisch weitererzählen, sondern auch Ergänzungen zu den bisherigen Themen bieten. Wenn auch nicht viel Zeit seit der letzten Fassung verstrichen war, so war in der Zwischenzeit doch mit dem Einsetzen des Ersten Weltkrieges Wesentliches passiert. Interessanterweise stand aber nicht der Krieg im Mittelpunkt der neuen Erzählung, sondern Kubins Auseinandersetzung mit Träumen und neuen Kunstbewegungen (denen er sich allen nicht zugehörig fühlte). Erst nach mehreren Seiten erfolgte eine Bezugnahme auf den Krieg. Insgesamt ist diese nur eine Seite lang, aber von starker Wortgewalt und klarem Kriegsabscheu geprägt. Tatsächlich gehörte Kubin nicht zu der großen Zahl jener, die 1914 in den Jubel von Kriegsbegeisterung einstimmten. Vom Kriegsdienst nach mehrmaliger Musterung befreit bekam er wie die übrige Zivilbevölkerung den Krieg doch unmittelbar zu spüren:

> „Brutalität und Greuel griffen immer tiefer in jeden privaten Winkel. Das Essen wurde nach und nach schlechter, allerhand Auswuchs ärger […] Einzelne Bekannte meinten, daß diese Zustände gewiß anregend auf mich wirken müßten. Ich war aber so müde! Die vielen Einschränkungen, die Entwertung des Geldes, alles das ließ meine Sorge nicht mehr vergehen. Häufige Todesfälle, darunter liebe und verehrte Freunde, drückten meine Gesundheit noch mehr herab. [...] Den Ausdruck ‚blutige Verluste' konnte ich schon gar nicht mehr hören."[48]

Besonders traf Kubin der Tod seines Künstlerkollegen Franz Marc. Die Nachricht über dessen „Schlachtentod" gemeinsam mit einer weiteren Todesnachricht sollte – so Kubins autobiographische Darstellung – jene schwere Krise auslösen, die im dritten Kapitel der Selbstbiographie am meisten Raum einnimmt: Kubins so genannte „buddhistische Krise" im Frühjahr 1916. Angegriffen von den oben genannten Todesnachrichten hatte er das „sehr eindringlich abgefaßte Werk über die Lehre Buddhas von Georg Grimm"[49] gelesen und war darüber in eine intensive Krisenphase gefallen:

47 Kubin, Aus meinem Leben, 44.
48 Kubin, Aus meinem Leben, 51.
49 Kubin, Aus meinem Leben, 54. Gemeint ist das Buch: Georg Grimm, Die Lehre des Buddha, die Religion der Vernunft, München 1915.

„Ich zog mich von meiner Umgebung, selbst von meiner Frau zurück, brach allen Briefwechsel mit Verwandten und Freunden ab[50] und machte einige letzte Verfügungen über meinen Besitz, der mir wie meine Kunst ganz gleichgültig, fremd geworden war. Meine Frau bat mich, wenigstens im Haus zu schlafen, und so richtete ich mir einen kleinen Raum, in welchem ich nur einen Strohsack und einen Waschtisch ließ, als ‚Zelle' ein. […] Ich aß weniger als sonst, möglichst kein Fleisch, und wanderte stundenlang bei jedem Wetter umher. Einmal entfernte ich bei Regen Tausende von Würmern von der Landstraße, damit sie nicht umkämen. Ich war meist sehr glücklich, vor jeder Zerrissenheit gefeit, und erlebte in einer Dauerekstase solche Ungeheuerlichkeiten, wie ich sie mir früher oft für meine Bilder ausgedacht hatte und wie sie die Legende etwa dem heiligen Antonius zuschreibt. [...] Grimms Buch legte ich schon in den ersten Tagen beiseite und griff zu der Sammlung der Reden Buddhas, die ich schon besaß. Ich las daraus am Abend ein oder zwei Suttas, löschte das Licht, und indem ich die empfohlenen Atemübungen begann, blieb ich in tiefste Betrachtung versunken meist ausgestreckt auf dem Rücken liegen bis zum grauenden Tag. Geschlafen habe ich diese ganze Zeit niemals, doch umfing mich öfters ein angenehmes weiches Dämmern."[51]

Die intensive buddhistische Phase endete aber ebenso jäh wie sie begonnen hatte:

„Die Atemübungen griffen stark an, und ich spürte schon nach wenig Tagen in der Herzgegend einen ständigen Druck, den ich wie einen Alp mit mir herumschleppte. Einmal beunruhigte mich ein oft wiederkehrendes Herzklopfen zu stark, Angst würgte mich am Hals – da stieß ich den ganzen Buddhismus von mir, das vertraute, altgewohnte Leben wieder umarmend. Dies geschah am 12. März 1916. Die Krise hatte genau zehn Tage gedauert."[52]

Nicht zuletzt durch die ungewöhnlich genaue Datierung wird das Ereignis in der Autobiographie zu einer wichtigen Lebenswende stilisiert. Erst durch die Heftigkeit der Krise – so das Narrativ – konnte der Suchende seine Ruhe und sich selbst finden.

„Ich bin durchdrungen von der Überzeugung, einen grundsätzlich neuen Beginn zu erleben. Diese ganze Entwicklungsgeschichte läßt sich zusammenfassen in einige große

50 Tatsächlich schrieb Kubin seinen engsten Freunden Abschiedsbriefe. Vgl. z.B. AK an Fritz Herzmanovsky-Orlando, Zwickledt 26.3.1916, zit. nach Fritz Herzmanovsky-Orlando, Der Briefwechsel mit Alfred Kubin 1903 bis 1952. Hg. und kommentiert von Christian Klein, Salzburg, Wien 1983, 142 f.

51 Kubin, Aus meinem Leben, 54 f.

52 Kubin, Aus meinem Leben, 45.

> Namen als Wegzeiger oder Meilensteine, denen entlang ich geeilt bin, bis ich auf einmal stehen blieb, mich umsah und mir den Schlaf aus den Augen rieb. Aus dumpfer Abhängigkeit im Denken entstand Klugheit, aus irrer Angst ein geschmeidiger Mut. Es ist ja das Unendliche selbst, das sich vergessen hatte und wiederfindet. *Sonst gibt es nichts.*“[53]

In der Kubin-Forschung wurde die „buddhistische Krise“ als Schlüsselereignis des Künstlers intensiv rezipiert. Es war Kubin selbst, der durch die spektakuläre Schilderung in der Autobiographie dafür die Grundlage legte. Eine intensive Selbstfindungsphase in der Auseinandersetzung mit der buddhistischen Lehre entspricht Kubins Typus und ist absolut glaubhaft. Die Feststellung, den Buddhismus nach der Krise „ganz von sich geworfen zu haben“ ist allerdings nicht zutreffend. Zeitlebens setzte sich Kubin weiterhin mit zahlreichen philosophischen und religiösen Konzepten auseinander, der Buddhismus blieb dabei ständiger Begleiter.[54] Vorderhand kam es in der autobiographischen Darstellung aber zu einem versöhnlichen Ende: Geläutert fand der Künstler zu seiner eigentlichen Berufung zurück („Zum Schluß, und sich wieder im Kleinen findend: ich bin weder Philosoph noch Schriftsteller, sondern so recht mit Fleiß und Leidenschaft Künstler“) und die Darstellung endete mit einem für Kubin ungewöhnlich milden Schlusssatz:

> „Ein Sonnenstrahl fängt sich im Spiegel, wie zufällig; gestört durch den Lichtglanz, blicke ich auf, und ich sehe im Glas mein beleuchtetes Gesicht. Es lächelt.“[55]

*Erweiterte Fassung (1926): Kapitel I, II und III mit dem neuen Kapitel IV*

Knapp zehn Jahre später, im Jahr 1926, setzte Kubin die Autobiographie fort. In der Mappe „Dämonen und Nachtgesichte“ erschien neuerlich eine „Selbstdarstellung des Künstlers“.[56] Aneinandergereiht finden sich darin die beiden ersten Kapitel aus der Sansara-Mappe, daran anschließend das eben dargestellte dritte Kapitel – alle unverändert – und neu ein viertes Kapitel, dem er wieder eine Überleitung voranstellte:

---

53 Kubin, Aus meinem Leben, 58. Hervorhebung im Original.

54 Vgl. dazu ausführlich im Kapitel 3.3.1.

55 Kubin, Aus meinem Leben, 58 f.

56 Alfred Kubin, Dämonen und Nachtgesichte. Mit einer Selbstdarstellung des Künstlers und 130 Bildtafeln, Dresden 1926. Die dort publizierte Version der Autobiographie erschien unverändert zwei Jahre später in einer weiteren Neuauflage der „Anderen Seite“: Alfred Kubin, Die andere Seite. Phantastischer Roman. Mit einer Selbstbiographie des Künstlers, 59 Abbildungen und einem Plan, München 1928.

„Es sind fast zehn Jahre vergangen, seit ich die Schlußworte des vorigen Kapitels schrieb. Mitten in der Zeit eines schreckensreichen Krieges bezeugen sie das gewonnene größere Gleichgewicht nach zahllosen Schwankungen. Meine Zuversicht hat sich bewährt; nie mehr habe ich die innern Zügel ganz und gar verloren und bin bisher mit den ungeheuerlichen Dingen, die uns alle trafen, auf meine Weise fertig geworden. Nun schreiben wir das Jahr 1926. Es ist mein fünfzigstes.“[57]

Der 1926 verfasste Teil der Autobiographie fokussierte stärker als bisher auf „äußere Vorgänge“, konkret auf den Ersten Weltkrieg. Brachte das zuvor und damit während des Krieges verfasste Kapitel kaum Beschreibungen des Kriegsalltags, finden sich nun verschiedene Erzählungen dazu. Als Schlüsselerlebnis schilderte Kubin eine Zugfahrt vom oberösterreichischen Micheldorf nach Linz in den letzten Kriegstagen 1918, bei der er eine Gruppe Deserteure vom Fenster aus sah und bei ihrem Anblick die Gewissheit vom „Ende meines geliebten alten Österreich“ empfunden hatte.[58]

Der Bericht konzentrierte sich weiter auf eine Reihe von Schwierigkeiten, die die „äußeren Vorgänge“ in sein eigenes Leben brachten, im Konkreten die „Geldwirtschaft“ der Nachkriegsjahre. Kubin verwies auf seinen „mit Ängstlichkeit gepaarten, übertriebenen Respekt vor der ganzen Rechnerei“, der ihn zeitlebens verfolgte. Zahlen generell seien ihm „etwas Peinvolles, jedes Operieren damit, jegliche Rechnung haucht mich kalt an.“ Diese Feststellung korreliert abermals mit gängigen Künstlerstereotypen, nach denen künstlerische Kreativität und die nüchterne Welt der Zahlen einander diametral gegenüberstünden. Im Falle Kubins bedeutete dies aber nicht, dass er sich von der Welt der Finanzen abwandte, ganz im Gegenteil war ihm seine finanzielle Lage immer zentrales Thema und Grund zur Klage. Ganze drei Seiten waren denn auch in diesem Kapitel der Autobiographie den finanziellen Schwierigkeiten der Nachkriegssituation gewidmet: Geld verschwand in Kriegsanleihen, der Immobilienbesitz von Hedwig Kubin in Frankfurt musste verkauft werden, für den Erlös gab es lediglich einen neuen Ofen. Nach drei Seiten detaillierter Schilderung der Geldmisere schließlich ein überraschendes Fazit:

„Wer aber glaubt, daß diese trostlose Geldlage mich dauernd verstimmen könne, täuscht sich sehr. Der Schaffenstrieb ist bei mir so elementar, ihm nachzugehen beglückt so sehr, daß ich mich auch als ein um sein Erworbenes Geprellter nicht wesentlich anders fühle als vorher. Ja gewiß, aus irgendeiner Ursache nicht schaffen können – ich erlebte auch solche

57 Kubin, Aus meinem Leben, 59.
58 Kubin, Aus meinem Leben, 60.

Zeiten –, das erst bedeutet Unglück. Die Jahre 1916 bis 1926 gehören jedoch zu meinen allerergiebigsten."[59]

*Erweiterte Fassung von 1931: Ein „Streiflicht" vor den Kapiteln I bis IV*

Fünf Jahre danach, im Jahr 1931, entstand die nächste Erweiterung der Selbstbiographie anlässlich einer Neuausgabe von „Dämonen und Nachtgesichte".[60] Anders als bei den bisherigen Erweiterungen wurde der neue Abschnitt dem bestehenden autobiographischen Bericht als „Streiflicht" vorangestellt und nicht als nächstfolgendes, also „Kapitel V", bezeichnet.[61] Die Erweiterung von 1931 ist auch wesentlich kürzer, umfasst nur etwa zwei Seiten und wirkt weniger ambitioniert als die bisherigen Teile. Schon im Eingangspassus wies Kubin daraufhin, dass erst knapp fünf Jahre seit Beendigung des letzten Abschnitts der autobiographischen Studie vergangen seien und es von keinen „Einzelerlebnissen, welche von wesentlicher Wirkung auf meine Gesamtentwicklung gewesen wären" zu berichten gebe. Aber: „Dafür sollen diese Aufzeichnungen in verdichteter Form ein Streiflicht auf die Lebenslage des nun alternden Autobiographen werfen."[62]

Kubin berichtete über seinen fünfzigsten Geburtstag, den er im Jahr 1927 begangen hatte. Neben den erfolgten offiziellen Ehrungen hatte ihn eine Reise in seine Geburtsstadt Leitmeritz in Nordböhmen beeindruckt. Näher führte er diese nicht aus, sondern verwies auf eine dazu publizierte „kleine Betrachtung" im Sudetendeutschen Jahrbuch.[63] Es folgte ein „aufzählender Rückblick auf das Schaffen dieser letzten Jahre" und die Klage, dass er aufgrund der „gedrückten Wirtschaftsverhältnisse" für mehrere bereits fertiggestellte graphische Serien keinen Verlag finden können habe.[64] Auf die Aufzählung neu entstandener und zum Teil veröffentlichter Werke

---

59 Kubin, Aus meinem Leben, 66.

60 Alfred Kubin, Mein Werk. Dämonen und Nachtgesichte. 130 Bildtafeln mit einer Autobiographie, fortgeführt bis 1931, Dresden 1931.

61 In den späteren Editionen von „Aus meinem Leben" wurde das vorangestellte „Streiflicht" dann aber chronologisch als fünftes Kapitel bezeichnet.

62 Kubin, Aus meinem Leben, 74.

63 Alfred Kubin, Besuch in der Heimat, in: Sudetendeutsches Jahrbuch 1928, 97–101. Die Erzählung wurde mehrmals veröffentlicht, u.a. in: Kubin, Aus meinem Leben, 179–185.

64 Interessanterweise findet sich hier erstmals eine Nicht-Übereinstimmung zwischen dem Originaltext in „Dämonen und Nachtgesichte" von 1931 und der Riemerschmidt-Ausgabe von „Aus meinem Leben": Anstelle einer kurzen Fußnote im Original findet sich in der 1974 publizierten Version etwa eine halbe Seite mehr Text, in dem die nicht veröffentlichten Serien genau benannt und beschrieben sind. Hinzu kommt eine Aufzählung von angefertigten Buchillustrationen, die sich ebenfalls nicht im publizierten Text von 1931 finden.

folgte eine pessimistische Anmerkung hinsichtlich der „unsympathischen Konstellationen" der wirtschaftlichen Verhältnisse und der bemerkenswerte Satz: „Man resigniert ja schon lange in dem Bewußtsein, in dieser Zeit außer für sich selbst doch nur für einen kleinen Kreis echt verstehender freundlicher Geister zu schaffen." Und wie immer endete auch dieser Abschnitt der Selbstbiographie mit einem philosophischen Abschlussgedanken:

> „Aber auch neuer Lebenseifer treibt uns dann an, den Tag zu nützen, das Werk zu fördern. Das ist ja wohl der letzte, eigentliche Sinn des Künstlers, daß er dem Unsinn des Lebens einen Schleier in seiner Schöpfung überwirft, einen dünnen, deckenden Schleier über den Abgrund chaotischer Kräfte, die für uns buchstäblich nichts sind gegenüber jener vorgespiegelten Welt, die unsere Wahrheit vorstellt, und sei es auch eine Illusion in der verrinnenden Zeit."[65]

*Kapitel VI, das geplante Schlusskapitel (1946)*

1946 verfasste Kubin das sechste Kapitel der Autobiographie, für eine geplante Neuausgabe der „Anderen Seite".[66] Im Einleitungspassus bezeichnete Kubin diesen Teil als „kurze Fortsetzung sowie Beschluß der autobiographischen Studie". Er verwies darauf, dass 15 Jahre vergangen seien, seit „im Rahmen dieser Schrift die letzte Eintragung entstand". Diese Jahre beinhalteten die für Kubin zweifellos enorm einschneidenden Jahre des NS-Regimes, zu denen er ein Gesamturteil, aber keine näheren Ausführungen gab:

> „Über das braune Regiment und seinen Krieg kann ich hier nur wenige Bemerkungen machen, obgleich es das furchtbarste Schicksal war, das uns alle betroffen hat. Denke ich an mich und meine Kollegen, gepflegte Künstlermenschen, so scheint mir erst recht widerwärtig, was da heraufkam. Ein Urteil über die Kunstkammer des Dritten Reichs erspare ich mir lieber – jetzt Eselstritte auszuteilen, wäre leicht. [...] Oh, diese Toren, politischen Revolutionäre, seelisch unheilvoll Angesteckte, oder wie immer man sie nennen mag, welche uns den Krieg nach innen und außen brachten! Nun gilt es, Aussichten ins Künftige zu finden, die höllische Fratze haben wir überstanden, finden wir uns also nach Möglichkeit zurecht in ihrem schauerlichen Nachlaß."[67]

65 Kubin, Aus meinem Leben, 76.

66 Die Neuauflage der „Anderen Seite", für die Kubin 1946 auch neue Illustrationen angefertigt hatte, erschien erst 1952 im Verlag Wolfgang Gurlitt, Wien, Linz, München. Die Autobiographie wurde darin aber nicht publiziert.

67 Kubin, Aus meinem Leben, 77.

Die Kürze der Darstellung jener Jahre passt grundsätzlich zur Tendenz, dass Kubins autobiographische Ausführungen nach den ersten vier Kapiteln immer knapper wurden. Eine breitere Reflexion der NS-Zeit zu diesem Zeitpunkt wäre zudem ungewöhnlich gewesen, waren die österreichischen Nachkriegsjahre doch eher vom Schweigen geprägt. Am persönlichsten und eindrücklichsten erscheint in diesem Zusammenhang folgende Aussage:

> „Dennoch – jeden Tag erwache ich mit der innigen Freude, daß der braune Spuk gleich einem Wunder verrauschte."[68]

Über seine Erlebnisse und Wahrnehmung der NS-Zeit legte Kubin somit kaum autobiographische Berichte vor, was nachhaltige Auswirkung insofern hatte, als dafür Kubins eigene Narrative weniger wirkmächtig werden konnten als für andere biographische Bereiche. Es entstand dadurch Raum für recht unterschiedliche Bewertungen der Stellung des Künstlers zum NS-Regime, die von einer stark auf die Opferrolle betonten Bewertung hin zu einem differenzierteren Bild in der jüngeren Literatur reicht.[69]

Die einzige detaillierte Beschreibung aus der gesamten NS- und Kriegsperiode in der Autobiographie war dem Beschuss des Hauses in Zwickledt in den letzten Kriegstagen gewidmet. Gemeinsam mit im Haus untergebrachten Flüchtlingen aus Schlesien sowie mehreren Nachbarn verbrachte das Ehepaar Kubin eine Nacht im Keller des Hauses, während ein „Geschützfeuer von deutscher Seite" das Haus traf. Kubin schützte nach eigener Angabe „eine seelische Starre", die ihn umgab. Das Auftauchen des ersten US-amerikanischen Soldaten datierte Kubin ungewöhnlich genau mit dem Morgen des 3. Mai und er bezeichnete den Soldaten als „Befreier". Wie er schrieb, sei er darauf vorbereitet gewesen und habe amerikanische Kunstzeitschriften und -bücher, die Beiträge über ihn enthielten, bereitgelegt. Auch das ist ein Detail, das zeigt, dass der sich immer als politisch naiv bezeichnende Kubin in Situationen, in denen es darauf ankam, politisch durchaus geschickt und sicherlich nicht naiv agierte. Der weitere Teil der Autobiographie widmete sich dann eher ziellos herumstreifend verschiedenen Themen, vor allem der „Naturgewalt" des Alters, der er selbstironisch zumindest einen Vorteil zuerkannte: „Bei meinem Altwerden verdoppelte sich die Berühmtheit."[70] Er schloss mit einem Verweis darauf, dass das Kubin-Archiv Kurt Ottes in Hamburg den Krieg gut überstanden habe und zählte

68 Kubin, Aus meinem Leben, 78.

69 Vgl. die ausführliche Darstellung im Kapitel 4.4.1.

70 Kubin, Aus meinem Leben, 78.

schließlich noch seine Werke der letzten 15 Jahre auf, um wieder mit einem abrundenden Schlusssatz zu enden – der diesmal sehr kurz und eher als Abschiedsgruß ausfällt: „Ich schließe mit einem Lebewohl an die Freunde meiner Kunst."[71]

*Kapitel VII, das Schlusskapitel (1952)*

Der Abschied war noch nicht endgültig: Die Autobiographie „Aus meinem Leben" wurde 1952 noch um ein siebentes Kapitel ergänzt, das offenbar anlässlich des 75. Geburtstags entstand.[72] Sehr abgeklärt wirkt dieser letzte Abschnitt, wenn es da heißt:

> „Ich weiß nicht mehr, wie lange es her ist, daß diese autobiographische Studie rastet. Unter wesentlich veränderter Perspektive bekommt sie jetzt den Schluß. Durchaus nicht überraschend, sondern spürbar seit jahrelangem Vorgefühl, welches ich zunächst verdrängte, dann still gewähren ließ, muß ich mir gestehen: Das Alter ist da! Was braucht es da noch viel Namen oder Ereignisse aufzählen? Das überlasse ich lieber einer Zukunft, für den Fall sich gar ein Kopf fände, in derartigen Abfolgen noch einen Sinn hineinzulegen, um ihn alsdann wieder herauslesen zu können."[73]

Das einzige Ereignis, das er in diesem knappen letzten Kapitel doch anführte, war der Tod seiner Frau Hedwig, die nach 45 gemeinsam gelebten Jahren 1949 verstorben war. Räsonierend über das Alter, das „abkürzende Lebenspraxis wie Erkenntnis des Minderwichtigen gleichsam erlösend mit sich" bringe, schloss er – nun wirklich – mit folgenden Zeilen: „Im Alter bleibe man freundlich oder schweigsam."[74]

---

71 Kubin, Aus meinem Leben, 82.

72 Im Unterschied zu den vorangegangenen Kapiteln entstand dieses nicht aus Anlass einer Publikation, es scheint nicht im Werkverzeichnis von 1952 auf. Riemerschmidt gab als Quelle die 1952 erschienene Publikation „Abendrot" an, dort befindet sich allerdings ein anderer autobiographischer Text, der nicht mit dem Kapitel VII übereinstimmt.

73 Kubin, Aus meinem Leben, 82.

74 Kubin, Aus meinem Leben, 84.

| Erstveröffentlichung | Entsprechung in: Alfred Kubin, Aus meinem Leben. Gesammelte Prosa mit 73 Abbildungen. Hg. von Ulrich Riemerschmidt, München 1974. |
|---|---|
| Alfred Kubin, Aus meinem Leben. Lebensbeschreibung als Einleitung, in: Alfred Kubin, Sansara. Ein Cyklus ohne Ende, München, Leipzig o.J. [1911], 1–33. | Kap. I–II, 7–44 |
| Alfred Kubin, Aus meinem Leben, in: Alfred Kubin, Die andere Seite. Ein phantastischer Roman. Mit einer Selbstbiographie des Künstlers, 52 Abbildungen und einem Plan, München, Berlin o.J. [1918], IX–LXI. | Kap. I–III, 7–59 |
| Alfred Kubin, Dämonen und Nachtgesichte. Mit einer Selbstdarstellung des Künstlers und 130 Bildtafeln, Dresden 1926, 5–58. | Kap. I–IV, 7–74 |
| Alfred Kubin, Mein Werk. Dämonen und Nachtgesichte. 130 Bildtafeln mit einer Autobiographie, fortgeführt bis 1931, Dresden 1931, 3–4.<br>Anders als bei den bisherigen Fortsetzungen wurde der neu verfasste Abschnitt hier dem bisherigen Text vorangestellt. | Kap. I–V, 7–76 |
| Geschrieben für die geplante, aber nicht veröffentliche Neuauflage von Alfred Kubin, Die andere Seite (1946) | Kap. VI, 77–82 |
| Verfasst 1952 | Kap. VII, 82–84 |

Tabelle 3: Entstehungs- und Editionsübersicht Alfred Kubin, Aus meinem Leben. Eigene Darstellung

### *Resümierend*

Soll ein Resümee gezogen werden zu Alfred Kubins Autobiographie „Aus meinem Leben“ ist dies kein einfaches Unterfangen. Für die Biographieforschung erweist sich Kubins Autobiographie als reicher Fundus. Die komplexe Genese, der hohe Grad an Reflexionsfähigkeit und die literarische Begabung des Autors zeichnen Kubins Lebensbeschreibung aus, gleichzeitig ist der Text mit seiner nachhaltigen Rezeptionsgeschichte ein Paradebeispiel für die gelungene Inszenierung eines Künstlers durch autobiographische Konstruktion. Eine quellenkritische Lektüre, die für jede Autobiographie gelten sollte, ist für „Aus meinem Leben“ unerlässlich. Viele Mythen der Kubinbiographik verdanken sich einem geradezu eklatanten Mangel an Quellenkritik, basierend – insbesondere bei zeitgenössischen, Kubin nahestehenden Biographen – auf einer kritiklosen Heldenverehrung. Für Kubins Autobiographie scheint Volker Depkats Diktum zur Relevanz autobiographischer Quellen beson-

dere Gültigkeit zu haben: „Nicht die Materialien sind das Problem, sondern die Fragen, die man stellt.“[75]

Für die vorliegende Studie diente Kubins Autobiographie nicht als biographischer „Steinbruch“, sondern als Analysebasis für die Frage nach dem Identitätsnarrativ des Künstlers im Kontext bestehender Künstlerbilder. Resümierend kann dazu festgestellt werden, dass sich zahlreiche der „Legenden“ der Künstlerbiographik, wie sie von Ernst Kris und Otto Kurz beschrieben worden sind, in Kubins Autobiographie nachweisen lassen:

1) das Motiv einer unglücklichen, unverstandenen Kindheit;[76]
2) die Erwähnung der frühen Begabung für das Zeichnen und die Darstellung der Schwierigkeit, sich gegen eine Umwelt, die eine andere Laufbahn vorsieht, auflehnen zu müssen;
3) die Erzählung von der zufälligen Entdeckung des Talents, im Falle Kubins durch einen Freund der Familie, der dazu anregt den jungen Kubin auf eine Kunstakademie zu schicken;
4) das Motiv der Fähigkeit des Künstlers, aus dem „Inneren“ heraus zu schaffen,[77]
5) die Wahrnehmung, dass die Vorbedingung für schöpferisches Agieren in der Einsamkeit und Verzweiflung des Künstlers liege.

Kubins Autobiographie ist klar auf seine künstlerische und menschlich-innerliche Entwicklung fokussiert. Zeitgeschehen als solches kommt nur vor, wenn es unmittelbaren Bezug zu Kubins Leben, speziell zu seinem Leben als Künstler hat. Unmittelbare politische Bezugnahmen oder persönliche Stellungnahmen finden sich wenig, am meisten Raum ist dabei noch dem Ersten Weltkrieg gewidmet. Die Zeit der Ersten Republik und der österreichische Ständestaat werden in der Autobio-

75 Volker Depkat, Nicht die Materialien sind das Problem, sondern die Fragen, die man stellt. Zum Quellenwert von Autobiographien für die historische Forschung, in: Thomas Rathmann/Nikolaus Wegmann (Hg), ‚Quelle‘. Zwischen Ursprung und Konstrukt. Ein Leitbegriff in der Diskussion, Berlin 2004, 102–117.

76 Dabei steht vor allem der Vater-Sohn-Konflikt im Mittelpunkt, dieser wurde in der Kubin-Biographik bislang auch am stärksten diskutiert. Vgl. Müller-Thalheim, Erotik und Dämonie, 12. Nicht thematisiert wurde bisher eine Deutung im Sinne des Freud’schen Familienromans, der bei Ernst Kris eine zentrale Rolle einnimmt, wonach sich das Kind nicht als leiblicher Abkömmling seiner Eltern empfindet. Vgl. Kris/Kurz, Die Legende vom Künstler, 62. Zu erwähnen ist auch noch, dass Kubins Vater-Sohn-Konflikt auch zeitparadigmatisch im Sinne Carl Schorskes gesehen werden kann. Vgl. Carl E. Schorske, Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle, Wien 2017 [amerik. Original: Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture, New York 1980].

77 In der Autobiographie Kubins besonders deutlich in der anekdotischen Erzählung vom „Bilderrausch“, der ihn erstmals in München überkommen habe. Vgl. Kubin, Aus meinem Leben, 26–29.

graphie – im Gegensatz zu den Briefen des Künstlers – nicht dezidiert betrachtet oder bewertet, auch der Nationalsozialismus findet nur in aller Kürze rückblickend eine negative Bewertung. Seine – auch in anderen autobiographischen Quellen stets betonte – Selbsteinschätzung als „unpolitischer“ Künstler dominiert somit auch die Autobiographie.

## 2.2 Oskar Kokoschka – der biographische „Jongleur“

### 2.2.1 Der Künstler als Erzähler

„Für Olda – erzählt von O.K.“ [78]

Oskar Kokoschka war zeitlebens ein engagierter Erzähler von Anekdoten und Erinnerungen. Erlebtes wurde dabei gerne variiert und ausgeschmückt, im Mittelpunkt stand die gute, unterhaltsame Geschichte, nicht unbedingt die Faktentreue. Heinz Spielmann schilderte dies einleitend zu seiner umfassenden Kokoschka-Monographie wie folgt:

> „Je häufiger er eine Begebenheit aus seinem Leben, in eine Geschichte eingekleidet, phantasievoll erzählte, umso mehr schmückte er sie aus, fügte Neues hinzu, auch etwas, das mit seiner Biographie in keiner direkten Verbindung stand. […] Sich und anderen gegenüber begründete er seinen freien Umgang mit Fakten – und den ihm ohnehin meist unsicher im Gedächtnis gebliebenen Daten – mit der Feststellung, man müsse den Leuten etwas bieten, sonst sei es langweilig.“[79]

Ähnlich beschrieb Kokoschkas Ehefrau Olda die Erzähl- und Fabulierlust des Künstlers. Sie erläuterte auch, dass der Großteil der später publizierten autobiographischen Erzählungen in den 1930er- und 1940er-Jahren in Prag und England entstanden sei:

> „Im Spätsommer 1934 kam Kokoschka aus Wien nach Prag, wo er dann vier Jahre leben und arbeiten sollte. […] Kokoschka war der Ansicht, daß, wenn man mit Leuten zusammen war, man sie unterhalten müßte, sie – und sich selber – auf andere Gedanken bringen als die der vorherrschenden ökonomischen und politischen Misere. […] Also erzählte

78 Widmung in Oskar Kokoschka (Hg.), Spur im Treibsand. Geschichten, Zürich 1956.
79 Heinz Spielmann, Oskar Kokoschka. Leben und Werk, Köln 2003, 9 u. 468.

er ‚Geschichten'. Die meisten der in diesem Buch enthaltenen Erzählungen wurden auch wirklich erzählt, jedesmal ein wenig anders, vervollständigt und entwickelt – je nach seiner Zuhörerschaft. Bei seinem Vortrag in der Prager Urania erzählte er über seine Kriegsverwundung so eindrucksvoll, daß eine Frau im Auditorium in Ohnmacht fiel. Bei der Vorbereitung der Atlantis-Ausgabe ‚Spur im Treibsand' von 1956 fand ich den Anfang der Erzählung, die jetzt ‚Ostern auf Zypern' heißt, in fünf oder sechs Exemplaren. Die ersten Sätze glichen sich, danach nahm jede Version ihren verschiedenen Fortlauf, und ein Ende gab es nicht. […] Ende 1938, als wir nach London flogen, kamen trotz des beschränkten Gepäcks viele Manuskripte mit. Während der Kriegsjahre machte es Kokoschka von Zeit zu Zeit Freude, an ihnen zu arbeiten. Sie sind ‚Dichtung und Wahrheit' im wahrsten Sinne des Wortes."[80]

Publiziert wurden Kokoschkas autobiographische Erzählungen erstmals 1956 in dem Band „Spur im Treibsand". Auch in der Gesamtausgabe des schriftlichen Werks aus den 1970er-Jahren waren sie vertreten.[81] Eine Autobiographie verfasste der Künstler allerdings zunächst nicht, wiewohl ihm schon früh bewusst war, dass öffentliche Präsenz, auch in Form von möglichst vielen – und natürlich vorteilhaften – biographischen Veröffentlichungen, wichtig für das künstlerische Renommee war. Zweifellos sind Publikationen über einen Künstler zu Lebzeiten von großer Bedeutung, sie vergrößern Bekanntheit, Ruhm und damit nicht zuletzt auch den Marktwert. Schon 1911 war Kokoschka verärgert darüber, dass über seinen Konkurrenten Max Oppenheimer eine Monographie verfasst wurde:

„Jetzt wird dieser Gauner [Anm.: Oppenheimer] dieselbe Geschichte machen wie in München, wo er mit meinen Kopien Sensation erregte, weil mich niemand kennt und ein gewisser Dr. Rössler[82] ihm eine Monographie geschrieben hat, damit der Schwager des Rössler, ein Dr. O. Reichel[83] die 30/40 Bilder, die er zu 40 fl. gekauft hat, losbringt."[84]

80 Olda Kokoschka, Wie O. K. seine Geschichten erzählte, in: Heinz Spielmann (Hg.), Oskar Kokoschka. Das schriftliche Werk. Bd. 2: Erzählungen, Hamburg 1974, 391–392.

81 Kokoschka, Spur im Treibsand; Spielmann, Schriftliches Werk, v.a. Bd. 2.

82 Arthur Rössler (1877–1955), österreichischer Kunstkritiker, Verfasser zahlreicher Künstlerbiographien. Über Oppenheimer liegt keine Biographie Rösslers vor, möglicherweise handelt es sich um die Monographie Wilhelm Michel, Max Oppenheimer, München, Leipzig 1911.

83 Oskar Reichel (1869–1943), Arzt und bedeutender Sammler der österreichischen Moderne. Die Sammlung Reichel wurde 1938 enteignet, viele Werke daraus sind gegenwärtig Gegenstand von Restitutionen nach dem österreichischen Kunstrückgabegesetz von 1998. Vgl. u.a. Sophie Lillie, Was einmal war. Handbuch der enteigneten Kunstsammlungen Wiens, Wien 2003, 936–943.

84 OK an Herwarth Walden [Wien, Mai/Juni 1911], zit. nach: Oskar Kokoschka, Briefe I. 1905–1919. Hg. von Olda Kokoschka/Heinz Spielmann, Düsseldorf 1984, 20.

Die Bedeutung von Künstlermonographien war Kokoschka somit vollkommen klar und er versuchte in verschiedenen Lebensphasen aktiv BiographInnen zu finden und diese auch dahingehend zu beeinflussen, das von ihm vorgegebene autobiographisches Narrativ umzusetzen. Wie massiv die Beeinflussung war, darauf verweist eindrucksvoll die jüngere Kokoschka-Forschung, zu nennen ist in diesem Zusammenhang vor allem Régine Bonnefoit, die dies anhand der von Edith Hoffmann 1947 publizierten Kokoschka-Monographie eindrucksvoll belegen konnte.[85] Nachdem sich Kokoschka am Kontinent vor Beginn des Zweiten Weltkriegs einen renommierten Namen als Künstler erwerben konnte, war er in Großbritannien, wohin er 1939 emigriert war, anfangs weniger bekannt. Kokoschka regte daher an, dass die ihm aus Dresden und Wien bekannte und ebenfalls nach Großbritannien emigrierte junge Kunsthistorikerin Edith Hoffmann eine Biographie über ihn verfassen sollte.

> „Über mich ist schon seit 10 Jahren kein Buch mehr herausgegeben [worden], dabei werde ich doch täglich in Zeitungen genannt, oft in Amerika, wo ich eben einen Preis erhielt." [86]

Edith Hoffmann übernahm das Projekt, die Biographie bzw. Künstlermonographie erschien 1947 unter dem Titel „Life and Work".[87] Sowohl der von Régine Bonnefoit analysierte Briefwechsel zwischen Kokoschka und Hoffmann wie auch die erhaltenen Korrekturen zum Manuskript zeigen die massive Einflussnahme Kokoschkas, der jegliche Abweichung zu dem von ihm gewünschten Narrativ einklagte und einer Korrektur zuführte.[88] Der Ton, den er dabei gegenüber der Biographin anschlug, war von einer großen Überheblichkeit getragen, durchsetzt mit Beleidigungen und Geringschätzungen von Hoffmanns Persönlichkeit und Expertise. Die „Einflussriechereien" der Kunsthistorikerin standen im Gegensatz zu dem Kokoschka so wichtig erscheinenden Bild des Künstlers, der seine Inspiration nicht durch andere künstlerische Arbeiten, sondern ausschließlich aus sich selbst beziehe. So lautet eine Anmerkung Kokoschkas zu Hoffmanns Manuskript:

---

85 Vgl. Régine Bonnefoit, Kunsthistoriker vom Künstler zensiert – am Beispiel der Kokoschka-Monographie von Edith Hoffmann (1947), in: Beate Böckem/Olaf Peters/Barbara Schellewald (Hg.), Die Biographie – Mode oder Universalie? Zu Geschichte und Konzept einer Gattung in der Kunstgeschichte, Berlin 2015, 169–182.

86 OK an Edith Hoffmann, [Mährisch-Ostrau] 24.11.1937, zit. nach Oskar Kokoschka, Briefe III. 1934–1953. Hg. von Olda Kokoschka/Heinz Spielmann, Düsseldorf 1986, 59.

87 Edith Hoffmann, Kokoschka. Life and Work, London 1947.

88 Zentralbibliothek Zürich (ZBZ), Nachlass O. Kokoschka, Karton 632 (Edith Hoffmann-Yapou, Oskar Kokoschkas Korrekturen für die Publikation von Edith Hoffmann-Yapou „Oskar Kokoschka: Life and Work"); Bonnefoit, Kunsthistoriker vom Künstler zensiert.

„Bei allen guten Eigenschaften, die ich dir gerne creditiere bis auf weiteres, eine hast du nicht. Diese ist: zu sehen was ein Künstler ist zum Unterschied von einem Bürger, welcher seinerseits Einflüsse, Vorbilder, Vorgesetzte braucht, um sich danach zu orientieren, wie der Käfer mit seinen Gesichtsborsten und Kopffühlern. Nach Deiner Beschreibung hätte ich zumindest mein Leben lang in Museen und Bibliotheken und Akademien vegetieren müssen, statt das zu tun was ein jeder origineller Künstler einzig und allein treibt – sich vom Leben treiben zu lassen und die Augen dort aufzumachen wo es ihn und den Kunstberichterstatter zwingt hinzuschauen.“[89]

Die Biographin wird als „Backfisch aus Prag“ in Bezug auf fast jeden von ihr geschriebenen Satz zurechtgewiesen und abschließend darauf aufmerksam gemacht, dass die Biographie nur unter der Bedingung erscheinen könne,

„dass alle meine hier angeführten Korrekturen, von mir angezeichneten Auslassungen, ebenso wie Zufügungen von meiner Hand, getreulich beobachtet sind und dass der Abdruck als in diesem, meinem Wunsche gemässen, Sinn erfolgt“.[90]

Diesem Diktum musste sich die Biographin beugen. Mit viel Geschick hat es Edith Hoffmann geschafft, in dieser Konstellation nicht komplett degradiert zu werden, indem sie Kokoschkas Interventionen als direkte Zitate gekennzeichnet in Form von Fußnoten einfügte und damit ihren und seinen Text unterscheidbar machte.[91]

Ähnlich wie Kubin, wenn auch mit anderem Hintergrund und anderen Strategien, lebte Kokoschka somit nicht bloß „in anticipation of one's biographers“,[92] insofern als er BiographInnen nicht „antizipierte“, sondern aktiv requirierte und sein biographisches Narrativ mit diesen aktiv „verhandelte“, um nicht zu sagen diktierte. So meinte Edith Hoffmann denn auch, bei „Life and Work“ wäre ein Missverständnis vorgelegen, da sie das Projekt als „Biographie“, Kokoschka hingegen es als „Autobiographie“ verstanden hätte.[93] Eine tatsächlich als solche bezeichnete „Autobiographie“ publizierte Kokoschka erst viele Jahre später. Sie trägt den Titel „Mein Leben“ und wird im Folgenden näher betrachtet.

89 ZBZ, NL O. Kokoschka, Karton 632, Fasz. 632.1.2, fol. 15.
90 ZBZ, NL O. Kokoschka, Karton 632, Fasz. 632.1.2, fol. 62.
91 Vgl. Hoffmann, Kokoschka; Bonnefoit, Kunsthistoriker vom Künstler zensiert.
92 Pletsch, Autobiographical Life, 415.
93 „[…] this book was never conceived by me as his ‚autobiography', as he calls it in one of his letters, but as a biography by me “. Edith Hoffmann an den Verleger Herbert Read, 25.6.1944, zit. nach Bonnefoit, Kunsthistoriker vom Künstler zensiert, 174.

## 2.2.2 Die Autobiographie „Mein Leben“ (1971)

> „Ich soll meine Biographie schreiben. Was heißt Biographie? Mit Daten jonglieren? Idealisieren? Das hieße eine Geschichte schreiben, die gar nicht wahr ist.“[94]

Viele AutobiographInnen beginnen ihre Lebensbeschreibungen mit Reflexionen zu ihrem biographischen Vorhaben. Nicht selten wird dabei die eigene Skepsis dargelegt und auf die Unmöglichkeit verwiesen, das zu erfüllen, was eine Lebensbeschreibung erwartungsgemäß leisten sollte. Oft wird zudem betont, dass die Autobiographie nur auf Wunsch oder Drängen anderer und nicht aus eigener Intention oder gar aus Geltungswillen verfasst wird. Auch Kokoschka deutete dies an, indem er einleitend zu seiner Autobiographie schrieb, er „soll“ seine Biographie schreiben. Er verteidigte sein biographisches Projekt damit, dazu überredet worden zu sein, persönlich habe er keinen Sinn für biographische Rückblicke. So schrieb er am 7. März 1970 an den Kunsthistoriker Fritz Schmalenbach:

> „Ich bin mitten in der Abfassung einer Biographie, zu welcher ich leider überredet worden bin und die bloß teils wahre, teils imaginäre Vorkommnisse und Anekdoten enthalten wird, weil ich keinen Sinn für das Vergangene, keine Erinnerung ebensowenig wie Vorstellung einer Zukunft habe. Bin ein Augenblicksmensch.“[95]

Einerseits sind solche Aussagen dem bereits geschilderten üblichen Narrativ von VerfasserInnen von Autobiographien oder Memoiren geschuldet, andererseits gewährt Kokoschkas obige Aussage aber auch tiefere Einblicke: Als gesellschaftspolitisch aktiver Künstler lebte Kokoschka zweifellos mehr in der Gegenwart als in der Vergangenheit, insofern ist seine Selbstdarstellung als „Augenblicksmensch“ wohl zutreffend. Dies hinderte ihn aber niemals daran, sich der Möglichkeiten und Wirkungen auto/biographischer Publikationen bewusst zu sein. Kokoschkas Autobiographie wirkt dabei seinem bereits beschriebenen Erzählstil entsprechend sehr memoiren- und anekdotenhaft, speziell in der zweiten Hälfte löst sie sich immer stärker von der eigentlich chronologisch angelegten Lebenserzählung und beinhaltet vorwiegend lebensanschauliche Betrachtungen. Die nicht unbedingt stringente

94 Oskar Kokoschka, Mein Leben. Vorwort und dokumentarische Mitarbeit von Remigius Netzer, Wien 2008 [EA 1971], 31.

95 OK an Fritz Schmalenbach, [Villeneuve] 7.3.1970, zit. nach Oskar Kokoschka, Briefe IV. 1953–1976. Hg. von Olda Kokoschka/Heinz Spielmann, Düsseldorf 1988, 222.

Form des Buches ist auf den Entstehungskontext zurückzuführen, dem es hier etwas ausführlicher nachzugehen gilt. Denn mitnichten ist „Mein Leben" eine Autobiographie, die von ihrem Verfasser in „klassischer" Autobiographiemanier, also rückblickend reflektierend, möglichst in einem Guss und von einem bestimmten Zeitpunkt aus betrachtet, niedergeschrieben wurde. In der Vorbemerkung zu „Mein Leben" schrieb Kokoschka:

> „Mein Dank gebührt Herrn Remigius Netzer, der das Buch anregte, das Material fand, durch lange Gespräche geistig an der Entstehung mithalf und dem Buch die Form gab."[96]

Mehr lässt sich aus dem Buch selbst nicht über die Rolle von Remigius Netzer erfahren. Ein genaueres Bild von dessen Rolle und Funktion im Entstehungskontext der Autobiographie gibt ein Protokoll einer Mitteilung von Olda Kokoschka:

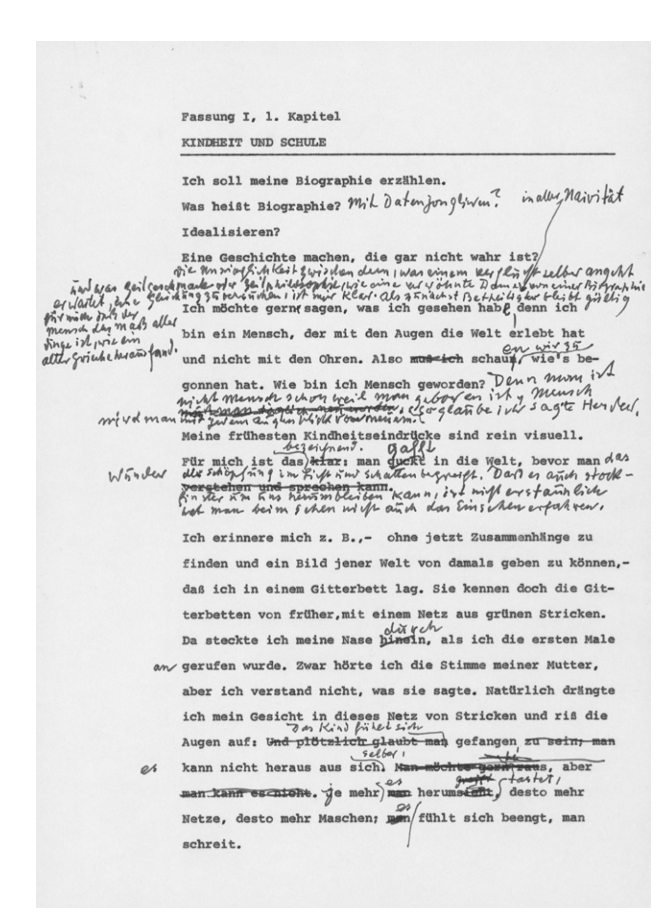
> „Der Bruckmann-Verlag in München sandte Remigius Netzer nach Villeneuve, wo im Dez. 1969 und im Jan. 1970 Tonaufnahmen seiner Gespräche mit OK über dessen Leben entstanden. Als die danach angefertigten Typoskripte bei OK eintrafen, fand er sie unmöglich, machte sich Notizen und diktierte danach seiner Frau Olda in die Schreibmaschine. Er zerriß diese Notizen Blatt für Blatt, nachdem er davon diktiert hatte. Als Frau Olda dies merkte, rettete sie so viele Blätter wie möglich. Dr. Stiebner vom Bruckmann-Verlag war am 22.5.1970 und am 16.7.1971 in Villeneuve, das Erscheinen von Mein Leben wurde in München 12.–15.9.1971 gefeiert. […]"[97]

Die Autobiographie „Mein Leben" basiert somit auf Interviewgesprächen mit Remigius Netzer, die dieser in einem Typoskript schriftlich festhielt. Dieser Text wurde von Oskar (und Olda) Kokoschka weiteren Überarbeitungen und editorischen Eingriffen unterzogen, wobei auch bereits früher veröffentlichte auto/biographische Erzählungen eingefügt wurden. Die Vorgangsweise, sie kann auf Basis der im Kokoschka-Nachlass erhaltenen Typo- und Manuskripte rekonstruiert werden,[98] ist damit der Erstellung der Kokoschka-Monographie von Edith Hoffmann, die ja auch auf Gesprächen mit dem Künstler basierte, gar nicht so unähnlich. Die Rahmenbedingungen rund um Autorenschaft und Deutungshoheit waren in diesem Projekt aber offensichtlich von Beginn an klarer definiert.

96 Kokoschka, Mein Leben, 6.

97 ZBZ, NL O. Kokoschka, „Mitteilung von Frau Dr. Olda Kokoschka vom 11. November 1998 an Hermann Köstler zur Entstehung von Mein Leben." Für den Hinweis auf dieses Dokument danke ich Régine Bonnefoit!

98 ZBZ, NL F. Witz, Karton 81. (Oskar Kokoschka, Mein Leben. Typoskripte/Typoskriptteile)



Fassung I, 1. Kapitel

KINDHEIT UND SCHULE

Ich soll meine Biographie erzählen.

Was heißt Biographie?

Idealisieren?

Eine Geschichte machen, die gar nicht wahr ist?

Ich möchte gern sagen, was ich gesehen habe denn ich
bin ein Mensch, der mit den Augen die Welt erlebt hat
und nicht mit den Ohren. Also muß ich schauen, wie's be-
gonnen hat. Wie bin ich Mensch geworden?

Meine frühesten Kindheitseindrücke sind rein visuell.
Für mich ist das klar: man guckt in die Welt, bevor man
verstehen und sprechen kann.

Ich erinnere mich z. B.,- ohne jetzt Zusammenhänge zu
finden und ein Bild jener Welt von damals geben zu können,-
daß ich in einem Gitterbett lag. Sie kennen doch die Git-
terbetten von früher,mit einem Netz aus grünen Stricken.
Da steckte ich meine Nase hinein, als ich die ersten Male
gerufen wurde. Zwar hörte ich die Stimme meiner Mutter,
aber ich verstand nicht, was sie sagte. Natürlich drängte
ich mein Gesicht in dieses Netz von Stricken und riß die
Augen auf: Und plötzlich glaubt man gefangen zu sein; man
kann nicht heraus aus sich. Man möchte gern raus, aber
man kann es nicht. Je mehr man herumsteht, desto mehr
Netze, desto mehr Maschen; man fühlt sich beengt, man
schreit.

Abb. 9: Typoskript 1. Fassung von „Mein Leben“ mit handschriftlichen Ergänzungen von Oskar Kokoschka

Ohne einen exakten editionswissenschaftlichen Vergleich der vorliegenden Typo- und Manuskripte vornehmen zu können, lassen sich doch aus der Ansicht der unterschiedlichen Fassungen grundlegende Tendenzen feststellen. In vielem erscheint die im Typoskript der ersten Fassung festgehaltene Erzählung stringenter und persönlicher als die publizierte Fassung. Klar lässt sich die Tendenz feststellen, dass manche im Gespräch getätigten Aussagen zugunsten des von Kokoschka gewünschten Identitätsnarrativs entweder weggelassen, gekürzt, ausgedehnt oder umformuliert wurden. Vor diesem Hintergrund und angesichts des Wissens über Kokoschkas bewusst fantasievolles Erzählen ist es rezeptionsgeschichtlich bedenklich, dass Kokoschkas Autobiographie immer wieder als „Steinbruch“ für biographisch-faktische Informa-

tionen verwendet wurde und wird.[99] In der folgenden Analyse von „Mein Leben“ soll es daher vor allem um die verwendeten Narrative, künstlerbiographischen Formeln und die generelle Tendenz der autobiographischen Strategie des Künstlers gehen. Ich beziehe mich dabei auf die publizierte Fassung, nur gelegentlich werden Vergleiche mit den vorliegenden früheren Fassungen vorgenommen werden.

„Mein Leben“ weist zunächst einen klassischen Aufbau auf, der mit der Kindheit des Künstlers beginnt und die verschiedenen Etappen des Lebens, chronologisch und in der Gliederung meist an Orte gebunden, durchläuft. Das erste Kapitel lautet *„Kindheit und Schule“*. Die üblichen Daten zur Geburt (wann und wo) sucht man aber vergeblich, stattdessen zeigen schon die ersten Absätze, dass Kokoschka nicht nur Lebensdaten vermitteln, sondern vielmehr seine im Lauf der Zeit gewonnenen Lebensanschauungen weitergeben möchte. So heißt es gleich zu Beginn:

> „Also sehen wir zu, wie es begonnen hat. Wie bin ich Mensch geworden? Denn man ist nicht Mensch damit, daß man geboren ist. Mensch muß man mit jedem Augenblick von neuem werden. Dies, so glaube ich, sagte Herder.“[100]

Schon in den ersten Absätzen der Autobiographie verwies Kokoschka auf die grundlegende Erfahrung seiner Kindheit, die Welt visuell wahrgenommen zu haben. Zweifellos nahm er damit auch eine der „biographischen Formeln“ (Kris/Kurz) der Künstlerbiographie auf, nach der die künstlerische Anlage bereits in der Kindheit wahrzunehmen sei:

> „Meine ersten Kindheitseindrücke sind rein visuell. [...] Das Kennenlernen der Welt besteht im Erlebnis des Raumes. Meine entscheidende Entdeckung der Kindheit war: Die

99 Vgl. dazu auch Werner Schweiger, der bereits 1986 feststellte: „Kokoschkas Autobiographie – 1971 unter dem Titel ‚Mein Leben‘ erschienen – ist zwar als Entwicklungsgeschichte interessant zu lesen und sehr lehrreich, der Großteil der darin enthaltenen Fakten und Daten – die Frühzeit betreffend – ist aber ungenau bis falsch. Es ist keine Besonderheit – und daher auch nicht auf OK zu beschränken – wenn Künstler ihre eigene Biographie mystifizieren und bewußte Legendenbildung betreiben, aber: bei Kokoschka setzte diese Selbststilisierung schon sehr früh ein, und bereits die erste Kokoschka-Monographie von Paul Westheim aus dem Jahre 1918 – die, was die äußeren Daten betrifft, auf Kokoschkas Aussagen beruht – ist voller Ungenauigkeiten – und das nicht einmal zehn Jahre nach dem Debüt des Künstlers.“ Werner J. Schweiger, Zwischen Anerkennung und Verteufelung. Zur Rezeptionsgeschichte von Kokoschkas Frühwerk. in: Erika Patka (Hg.), Oskar Kokoschka. Symposion, abgehalten von der Hochschule für angewandte Kunst in Wien anlässlich des 100. Geburtstages des Künstlers, Salzburg, Wien 1986, 114–126, 114.

100 Kokoschka, Mein Leben, 31.

> Augen reichen viel weiter als die Arme, mit den Augen begreift man erst die Welt! […] Soweit ich zurückdenken kann, habe ich immer im Raum gelebt und nicht in der Zeit."[101]

Die Betonung der Bedeutung des Sehens zeigt auch die zeitgenössische Verankerung des Autobiographen, die Bedeutung des stets zeitgebundenen *point of view* des Rückblickens, war doch Kokoschka zum Zeitpunkt der Erstellung von „Mein Leben" bereits mit seiner 1953 in Salzburg gegründeten „Schule des Sehens", einem Sommerkurs für junge KünstlerInnen, bekannt geworden. Der Verweis auf den bereits visuell ausgerichteten Knaben nahm damit auch einen logischen Leitfaden auf, der den gesamten Lebenslauf durchzieht.

Die biographische Formel von der frühen Begabung geht Hand in Hand mit der ebenso typischen Erzählung der Entdeckung derselben. In einer Variation von Vasaris „Hirtenmotiv" war es im Falle Kokoschkas der Gymnasialzeichenlehrer, der die Begabung des Schülers erkannt und dem er auch das Bestehen der Matura zu verdanken hatte.[102]

Die Beschreibung der Eltern in Kokoschkas autobiographischer Darstellung weist in manchen Grundzügen Ähnlichkeiten mit jener Alfred Kubins auf, vor allem in der Grundaussage, der Mutter wesentlich näher gestanden zu haben als dem Vater.

> „Das Gefühl zur Mutter ist ursprünglicher, intensiver und näher. Zuerst sieht man die Mutter gar nicht, man fühlt sie nur. Man lebt ja noch von der Mutter, auch wenn man ihren Leib verlassen hat, von ihrer Wärme, Berührung, Zärtlichkeit, wie von ihrer Milch. […] Mein Vater war mir nie sehr nahe, doch hat er in einer ganz anderen Weise als meine Mutter auf mich gewirkt."[103]

Nicht in der Autobiographie erwähnt wurde das von Kokoschka an anderer Stelle als besonders prägend beschriebene Erlebnis der Geburt eines jüngeren Geschwisters,[104] die ihn nach seinen eigenen Angaben nachhaltig in seiner sozialen Beziehung zu anderen verstört habe. In Bezug auf den Vater verwies Kokoschka in der Autobio-

101 Kokoschka, Mein Leben, 32.

102 Kokoschka, Mein Leben, 45.

103 Kokoschka, Mein Leben, 31.

104 In einem Brief an seinen Freund Erwin Lang schilderte der damals knapp über Zwanzigjährige, als Kind dabei gewesen zu sein, als seine Mutter gebar. OK an Erwin Lang [Wien Februar/März 1908], zit. nach Kokoschka, Briefe I, 9. Meist wird davon ausgegangen, dass es sich dabei um die Geburt des Bruders Bohuslav gehandelt habe, was aber nicht gesichert scheint. Wenig konkret als „unangebrachte Entdeckung" berichtete Kokoschka von diesem Erlebnis auch in einem Brief an Alma Mahler: OK an Alma Mahler, 3.1.1913, zit. nach Kokoschka, Briefe I, 69.

graphie auf ein für ihn lebensprägendes Geschenk, das er von diesem erhalten habe, den Bildband „Orbis pictus" von Jan Comenius.[105] Dieses Buch mit seinen bildhaften Darstellungen entsprach dem visuellen Bedürfnis des Knaben und in späteren Jahren sollte sich Kokoschka für das pädagogische Konzept des tschechischen Reformers intensiv engagieren. Das Kindheitskapitel beendete Kokoschka schließlich mit einem nostalgischen Rückblick auf das alte k. u. k. Österreich.[106]

Im zweiten Kapitel mit dem Titel *„Studien"* finden sich die Erinnerungen an die Ausbildungszeit an der Wiener Kunstgewerbeschule. Für Kokoschka stellte diese das fortschrittliche Pendant zur konservativen Akademie der bildenden Künste dar, an der ein Studium für ihn nicht in Frage gekommen sei.[107] Ganz klar positionierte sich Kokoschka auf der Seite der Fortschrittlichen, vor allem hinsichtlich der Befürwortung der an der Kunstgewerbeschule gepflegten Aufhebung der Grenze zwischen „reiner" und angewandter Kunst und der internationalen Orientierung.[108] Aber selbst innerhalb dieses bereits fortschrittlichen Bezugssystems reklamierte Kokoschka in seiner autobiographischen Konstruktion eine nochmalige Sonderrolle. So berichtete er vom Aktzeichenkurs folgende Begebenheit:

> „Wir hatten einen alten Mann als Modell, nackt bis auf den gewissen Lendenschurz. [...] Das Modell sollte lebensgroß und ganz genau mit Kohle gezeichnet werden. Als der Neuhinzugekommene hatte ich meinen Platz ganz hinten und sah von meinem Standpunkt den alten Mann nur in Verkleinerung. So klein, wie ich ihn sah, gab ich ihn auf meiner Riesentafel wieder. Professor von Kenner sagte: ‚Was fällt Ihnen da ein? Warum zeichnen Sie das Modell nicht lebensgroß wie alle anderen?' Zufällig war Professor Czeschka hereingekommen, ihm zeigte ich, was ich sehen konnte, und nahm ihn als Zeugen. ‚Herr Professor, von meinem Platz aus können selbst Sie den Mann nicht größer sehen!' Er lachte

105 Johann Amos Comenius, Joh. Amos Comenii Orbis Sensualium Pictus, Nürnberg 1682. Seit seiner ersten latein-deutsch verfassten Ausgabe von 1658 erschien das Buch in zahlreichen Neuauflagen und Sprachen. In bildlexikalischer Form bietet es einen Überblick über die Welt, die Bereiche zwischen Himmel und Erde, von Gott über die Menschen zu den verschiedenen Arten von Tieren, von den belebten und unbelebten Formen der Natur bis hin zu Darstellungen menschlicher Praktiken.

106 Kokoschka, Mein Leben, 45.

107 Kokoschka, Mein Leben, 47.

108 Kokoschkas eigene Begründung für die Wahl seines Ausbildungsortes ist damit eine andere – und aus meiner Sicht überzeugendere – als sie von Carl Schorske gegeben wurde: Dieser bezeichnete Kokoschkas Entscheidung für die Kunstgewerbeschule als „Bescheidenheit bei der Berufswahl", indem sich Kokoschka damit für den weniger angesehenen Weg als Kunsthandwerker entschieden habe. Vgl. Schorske, Wien, 324.

> und sagte: ‚Sie wollen wohl in Alleinhaft sein?' und gab mir einen winzigen Atelierraum für mich allein, meine Einzelhaftzelle."[109]

Nicht zu sein wie die anderen, sich abheben – das kennzeichnet diese anekdotische Erzählung. Während der konservative Lehrer die Nichtkonformität naturgemäß tadeln musste, erkannte der andere – so das Narrativ – genau darin die Begabung des Schülers und würdigte diese. In der starken Betonung des gegen alle Widerstände Eigenständigen und Originellen finden sich Ansätze dessen, was Edgar Zilsel dem modernen Genietypus zuschrieb, der zwar in der Verehrung seiner Genie-Vorbilder lebe, diese aber niemals nachahmen, sondern durch Individualität und Originalität gleichsam überwinden müsse.[110]

Das autobiographische Kapitel zur Studienzeit endet mit Erzählungen zu den ersten Werken, mit denen Kokoschka öffentliche Aufmerksamkeit erlangte und die sein Image als Kunstrebell begründeten: der Graphikzyklus „Die träumenden Knaben" und das Drama „Mörder, Hoffnung der Frauen". Im Falle von „Die träumenden Knaben" führte – so die Eigendarstellung – die widerständige Interpretation eines Auftrags zum Erfolg, indem er anstelle eines gewünschten Kinderbuches „eine Art Bericht in Wort und Bild über meinen damaligen Seelenzustand"[111] anfertigte. Im Mittelpunkt des Zyklus „Die träumenden Knaben" stand die Liebe zum Mädchen Li. Über ihre Identität berichtete Kokoschka in der Autobiographie Folgendes:

> „Die Heldin der Dichtung, das Mädchen Li ‚aus den verlorenen Vogelwäldern des Nordens', war eine junge Schwedin, die Lind hieß. Sie ging gleichfalls in die Kunstgewerbeschule und trug einen roten, von Bauernhänden gewebten Rock, wie man ihn in Wien nicht gewöhnt war. Rot ist meine Lieblingsfarbe. Ich war in das Mädchen verliebt. Das Buch ist mein erster Liebesbrief gewesen, doch war sie bereits aus meinem Lebenskreis verschwunden, als das Buch erschien."[112]

Aus anderen Quellen ist bekannt, dass das Mädchen Li keine Schwedin namens Lind, sondern Lilith Lang, Kokoschkas Studienkollegin und Schwester seines engen

109 Kokoschka, Mein Leben, 49.
110 Edgar Zilsel, Die Geniereligion. Ein kritischer Versuch über das moderne Persönlichkeitsideal, mit einer historischen Begründung. Hg. u. eingeleitet von Johann Dvorak, Frankfurt am Main 1990 [EA 1918], 59.
111 Kokoschka, Mein Leben, 50.
112 Kokoschka, Mein Leben, 50.

Freundes Erwin Lang, darstellte.[113] Warum Kokoschka nach so vielen Jahren die Identität des Vorbilds für das Mädchen Li verschleierte, ist trotz seiner bekannten Lust am „Jonglieren" mit Daten nicht ganz nachvollziehbar. Vielleicht gab es die schwedische Studentin, und sie wurde mit Lilith Lang zu einem Wesen zusammengeformt, ein Phänomen, das beim autobiographischen Erinnern generell bekannt ist, von Oskar Kokoschka aber geradezu kultiviert wurde. Dass sich Erinnerungen bei mehrmaligem Erzählen verändern, liegt aber nicht nur an der bewusst eingesetzten „Phantasie" des Erzählers, sondern auch am Prozess des Erinnerns selbst, indem bei jedem Abruf einer Erinnerung diese neu „überschrieben" wird. Generell lassen sich in Kokoschkas Autobiographie viele Prozesse nachweisen, die in jüngeren, von der neurologischen Forschung inspirierten kulturwissenschaftlichen Erinnerungs- und Gedächtniskonzepten beschrieben werden, wie beispielsweise die Übernahme von gehörten oder angelesenen Ereignissen in die eigene Erinnerung.[114]

Nach den „träumenden Knaben" ging Kokoschka zum Drama „Mörder, Hoffnung der Frauen" und dessen Aufführung bei der Wiener Kunstschau 1909 über. Zum Inhalt des Stückes in Bezug auf zeitgenössische Geschlechterdiskurse wird an späterer Stelle noch intensiv eingegangen, hier soll lediglich der Aspekt thematisiert werden, wie sich Kokoschka autobiographisch in diesem Zusammenhang zum Kunstrebellen und Ausgestoßenen stilisierte und zudem seine Rolle als Pionier des expressionistischen Dramas bekräftigte:

> „Meine Stücke gelten heute als Piloten des Expressionismus, wie gewisse kleine Fische als Vorhut von Walfischen genannt werden. Ich kann über mein Stück nur soviel sagen: Es hat trotz aller gelehrten Referate nichts mit einer Absage an die Gesellschaft oder mit irgendwelchen Weltverbesserungsplänen zu tun, wie sie dem literarischen Umbruch und Stilwandel eigen sind, den man Expressionismus nennt. Mein Stück ist kein Lehrstück im Sinne des Theaters als moralische Anstalt, es drückt bloß meine Einstellung zu meiner Welt aus."[115]

Diese Darstellung vermittelt den Eindruck, als wäre es fast gegen Kokoschkas Willen oder zumindest ohne sein Zutun geschehen, dass seine Stücke als „Piloten des

113 Vgl. dazu Alfred Weidinger, Oskar Kokoschka. Träumender Knabe – Enfant terrible, in: Agnes Husslein-Arco/Alfred Weidinger (Hg.), Kokoschka. Träumender Knabe – Enfant terrible, Weitra 2008, 7–293, 93 f sowie Heinz Spielmann, Oskar Kokoschka. Leben und Werk, Köln 2003, 42.

114 Vgl. dazu u.a. die Studien von Aleida Assmann und Harald Welzer, konkret sei hier verwiesen auf Harald Welzer, Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung, München 2008, 185 ff.

115 Kokoschka, Mein Leben, 64.

Expressionismus“ gelten. Dies steht im krassen Gegensatz zu nachweisbaren Bemühungen Kokoschkas, die Abfassung des Stücks bewusst vorzudatieren. Tatsächlich hatte Oskar Kokoschka in der 1916 publizierten Fassung des Dramas das Jahr 1907 als Entstehungsdatum angegeben, mit nachhaltiger Wirkung: 1929 übernahm die *Encyclopaedia Britannica* diese Angabe in einem Eintrag zum Künstler und erklärte ihn damit zu einem der frühesten expressionistischen Dramatiker. Die jüngere Forschung geht klar davon aus, dass das Drama erst im Aufführungsjahr 1909 verfasst wurde, wie auch schon die Biographin Edith Hoffmann festhalten wollte. Kokoschka hatte ihr in einem Brief mitgeteilt, das Stück wäre „1907 im Kunstschautheater aufgeführt“ worden. Hoffmann wies auf den Fehler hin und wollte das Aufführungsdatum mit 1909 korrekt wiedergeben sowie auch auf Einflüsse Strindbergs hinweisen.[116] Kokoschka war empört und wies die junge Kunsthistorikerin zurecht:

> „Am Ende wird wegen Deiner Einflussriecherei die Encyclopaedia Britannica mich ganz auslassen zur Strafe für Deine Beckmesserei.“[117]

In der Autobiographie findet sich kein Hinweis auf das Datum der Abfassung des Dramas, die Aufführung wurde mit 1909 korrekt angegeben. Unabhängig von der Datierungsfrage ging Kokoschka in der autobiographischen Rückschau ausführlich auf die Skandal-Rezeption des Stückes ein:

> „Der Wiener Pressesturm, der nach meiner Theatervorstellung einsetzte, hat noch die schmähenden Kritiken über meine Malereien im sogenannten Prangerkabinett von 1908 überboten. ‚Degenerierter Künstler‘, ‚Bürgerschreck‘, ‚Jugendverderber‘, ‚Zuchthauspflanze‘ nannte man mich; in den Tageszeitungen wurden Ausdrücke gebraucht, die später in der Hitlerzeit üblich waren.“[118]

Mittlerweile konnte über eine Analyse der zeitgenössischen Rezensionen zur Aufführung nachgewiesen werden, dass Kokoschkas Darstellung des Skandals zumindest übertrieben war,[119] wenngleich sein Ruf als Kunstrebell damals zweifellos gefestigt wurde. Abschließend führte Kokoschka noch aus, dass der Direktor der Kunstgewerbeschule, Alfred Roller, als Reaktion auf das Stück ein Telegramm vom Unterrichtsminister bekommen habe, wonach Kokoschka der Schule verwiesen

116 Vgl. Bonnefoit, Kunsthistoriker vom Künstler zensiert, 179.
117 ZBZ, NL O. Kokoschka, Karton 632, Fasz. 632.1.2, fol. 11, erstmals zit. in: Bonnefoit, Kunsthistoriker vom Künstler zensiert, 179.
118 Kokoschka, Mein Leben, 64.
119 Vgl. Weidinger, Träumender Knabe, 150 ff.

werden müsse. Der in Kokoschka-Darstellungen gezogene Schluss, der Künstler habe wegen des Skandal-Stücks die Schule verlassen müssen,[120] ist aber nicht korrekt und wurde auch von Kokoschka in der Autobiographie relativiert, indem er darauf verwies, dass zu diesem Zeitpunkt seine Jahre an der Kunstgewerbeschule ohnehin bereits abgeschlossen gewesen seien.

Das nächste und dritte Kapitel, das in der Autobiographie folgt, ist überschrieben mit „*Meine frühen Bilder*". Es enthält recht allgemeine Betrachtungen kunsthistorischer Natur, speziell zur Porträtmalerei, die im Mittelpunkt von Kokoschkas ersten Künstlerjahren stand. Im Konkreten schilderte Kokoschka hier das Milieu, in dem er sich in Wien in den Jahren bis etwa 1910 bewegte, aus dem seine ersten Porträtmodelle und Kunden kamen und deren Bekanntschaft er vor allem über die Vermittlung seines Freundes, des Architekten Adolf Loos, gemacht hatte.

> „Meistens waren es Juden, die mir als Modell dienten, weil sie viel unsicherer als der übrige Teil der im gesellschaftlichen Rahmen fest verankerten Wiener und daher für alles Neue aufgeschlossener waren, viel empfindlicher auch für die Spannungen und den Druck infolge des Verfalls der alten Ordnung in Österreich. Dank ihrer geschichtlichen Erfahrungen urteilten sie hellsichtiger über Politik und auch über Kultur."[121]

Kokoschka schilderte die legendäre Kaffeehauswelt des Wiener Fin de Siècle mit ihren bekannten Figuren wie Adolf Loos, Karl Kraus („Mit dem Tod von Karl Kraus war das unabhängige Denken in Österreich zu Ende")[122] oder Peter Altenberg. Kokoschka lernte offenbar rasch, sich in dem Milieu zu bewegen und habituell anzupassen. In den Erinnerungen heißt es:

> „Ich war indessen selbstbewußter geworden und meine allgemeine Erscheinung anspruchsvoller. Dazu gehörte auch eine korrekte Kleidung. Darauf hat Loos immer gesehen. Ein moderner Mensch darf nicht pittoresk wirken. Der Gentleman in England war sein Vorbild."[123]

In der Autobiographie folgt als vierter Abschnitt das Kapitel „*Berlin*". Es beginnt mit dem Satz: „Es spielte keine Rolle für mich, wo ich hinfuhr. Nur aus Wien heraus!"[124] Kokoschka ging zunächst nach München, wo er sich nach „einer Anwandlung von

120 U.a. bei Schorske, Wien, 341.
121 Kokoschka, Mein Leben, 70 f.
122 Kokoschka, Mein Leben, 77.
123 Kokoschka, Mein Leben, 82.
124 Kokoschka, Mein Leben, 97.

Panik“ plötzlich „gottverlassen“ gefühlt habe, dann aber doch von einem Euphoriegefühl erfasst worden sei, dass ihm die Welt nun offenstehe. In München porträtierte er Gustav Meyrink, der als Verfasser okkulter Romane und Erzählungen in Künstlerkreisen sehr prominent war – auch Alfred Kubin und Aloys Wach standen mit Meyrink in Kontakt. Obwohl Kokoschka in der Autobiographie gelegentlich auf seine eigene Fähigkeit zur Hellsicht anspielte, schien ihm der zeitgenössische esoterische Diskurs weniger wichtig gewesen zu sein als den beiden Künstlerkollegen. Autobiographisch rückblickend meinte er über Meyrink:

> „Ich hatte eine Empfehlung an Gustav Meyrink, ihn zu malen: den Verfasser von satanischen Geschichten, die mich belustigten. Seltsam, einen reifen Mann mit okkulten Dingen, indischen Geheimlehren und Selbsthypnose sich beschäftigen zu sehen in einer Stadt, die nach dem Sieg von 1870 zum Walhall der Bierbrauer geworden war! Ich habe von dem Athen der Künstler an der Isar damals nicht viel bemerkt.“[125]

München war nur Zwischenstation, auf der Suche nach sich selbst führte der Weg weiter.

> „Vielleicht war München noch nicht weit genug weg von Wien. [...] Ich wünschte, ein Mann zu werden und daß die melodramatische Geschichte meiner Jugend, deren einziger Interessierter ich allein war, zu Ende ginge, damit ich mir einmal über mich selber klarwerden konnte. Noch suchte ich mich. [...] Konfrontation mit neuen Menschen war nötig. Ich dachte an Berlin.“[126]

Die Zeit, in der er von Wien über München schließlich nach Berlin ging, beschrieb Kokoschka als Phase der Selbstsuche, als Wanderjahre des jungen Künstlers. In Berlin war für Kokoschka Herwarth Walden und seine Zeitschrift „Der Sturm“ die erste Anlaufstelle. Kokoschka kannte Walden über Karl Kraus bereits aus Wien, in Berlin sollte er nun ein Jahr mit Walden zusammenarbeiten und -leben, „das Sturmjahr 1910“,[127] wie er es rückblickend bezeichnete. Es gelang ihm, wichtige Kontakte zu knüpfen, am bedeutendsten war jener zu Paul Cassirer. Der einflussreiche deutsche Verleger und Galerist nahm Kokoschka in ein Vertragsverhältnis, womit dieser erstmals in seiner Karriere existentiell abgesichert war. In der autobiographischen Darstellung war es Kokoschka wichtig darauf hinzuweisen, dass der Vertrag mit keiner

125 Kokoschka, Mein Leben, 99.
126 Kokoschka, Mein Leben, 99.
127 Kokoschka, Mein Leben, 105.

Einschränkung seiner künstlerischen Freiheit verbunden war. Nicht durch Anpassung, sondern durch konsequentes Verfolgen des eigenen Wegs – auch das ein klassisches Künstlernarrativ – gelang der ersehnte Erfolg:

> „Zum erstenmal in meinem Leben verdiente ich Geld, Cassirer verstand den kommerziellen Wert meiner Bilder. Sie stiegen wie Aktien der Börse. [...] Eine neue Einstellung der Gesellschaft hat es mit sich gebracht, daß in meinen Bildern eine Abkehr vom Impressionismus gesehen wurde. Mir war dies nicht bewußt, ich habe es auch nicht mit Absicht erreichen wollen, sondern einfach gemalt, wie ich malen mußte."[128]

Dem Kapitel *„Berlin"* folgt als fünfter Teil der Autobiographie das Kapitel *„Wieder in Wien"*. Dieses umfasst den Zeitraum von der Rückkehr aus Berlin 1911 bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs 1914. Das Hauptereignis dieser Lebensphase war zweifellos die komplizierte Liebesbeziehung zu Alma Mahler. Verglichen mit der auto/biographischen Bedeutung, dem Niederschlag an auto/biographischen Quellen und der intensiven Rezeptionsgeschichte dieser Liebesbeziehung,[129] nimmt das „Alma-Kapitel" in der Autobiographie verhältnismäßig wenig Raum ein.[130] Kokoschka lernte die Witwe Gustav Mahlers über deren Stiefvater Carl Moll kennen. Die erste Begegnung schilderte er wie folgt:

> „Nach dem Essen nahm sie mich mit ins Nebenzimmer zum Klavier und spielte und sang nur für mich, wie sie sagte, mit großem Ausdruck Isoldes Liebestod. Ich war fasziniert von ihrer Erscheinung, jung, in Trauer ergreifend, weil sie schön und so einsam war. Als sie mir den Vorschlag machte, sie nun in ihrer Wohnung zu malen, war ich beglückt und

---

128 Kokoschka, Mein Leben, 111.

129 Die Beziehung gehört zu den prominentesten in der österreichischen Geistes- und Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts und wurde in vielfacher Weise wissenschaftlich wie künstlerisch rezipiert. Vgl. zum Beispiel die vor allem auf der Korrespondenz basierende Darstellung von Alfred Weidinger, Kokoschka und Alma Mahler, München 1996. Als Romanbiographie verarbeitet findet sich der Stoff bei Hilde Berger, Ob es Hass ist, solche Liebe? Oskar Kokoschka und Alma Mahler, Wien, Köln, Weimar 2008 oder zuletzt bei Julya Rabinowich, Krötenliebe, München 2016.

130 Generell versuchte Kokoschka in der auto/biographischen Darstellung, der Beziehung zu Alma Mahler nicht allzu viel Raum zu geben, keinesfalls wollte er lediglich als Teil ihrer Biographie wahrgenommen werden. So teilte er z.B. seiner Biographin Edith Hoffmann mit: „Die Aufzählung meiner Nachfolger im Bett der Frau XY ist für meine Biographie unwesentlich, mein Leben darf nicht benützt werden um Modeerscheinungen Reclame zu machen. Besonders der Herr Werfel ist mir eine ebenso peinliche Erscheinung wie er's für Karl Kraus war. Über Geschmack lässt sich nicht streiten. Die Frau XY hat neben ihrem Geschmack eben auch noch ein gutes Rechentalent." ZBZ, NL O. Kokoschka, Karton 632, Fasz. 632.1.2., fol. 23.

> bedrückt zugleich. Erstens hatte ich bisher noch nie ein weibliches Wesen gemalt, das auf den ersten Blick in mich verliebt zu sein schien, und andererseits hatte ich eine gewisse Scheu: Wie konnte einer Glück erwarten, da kurz vorher ein anderer gestorben war.“[131]

Nach Kokoschka war es somit Alma Mahler, von der die Initiative zum näheren Kennenlernen ausgegangen sei, und es sei auch sie gewesen, „die auf den ersten Blick […] verliebt zu sein schien.“ Dies steht im Gegensatz zur Darstellung in Alma Mahlers Autobiographie, die einige Jahre zuvor erschienen war.[132] Kokoschkas Erinnerungen lesen sich auf weiter Strecke als indirekte Antwort auf diese Veröffentlichung. Ohne Hintergrundwissen sind seine Erzählungen zu diesem Thema schwer verständlich, da sie im genannten Sinn vor allem replizierend angelegt sind. Nach der oben zitierten Passage hieß es in direkter Bezugnahme auf Alma Mahlers Memoiren weiter:

> „Eine sehr passionierte Beziehung begann nun; sie hat drei Jahre lang angehalten. Da ich erst jetzt die Lebensgeschichte, die Alma publiziert hat, durchblättere, sehe ich, daß sie mich bis zum Ende nicht vergessen konnte. Ich muß gestehen, auch für mich hat es Zeiten gegeben, da ich mir nicht vorstellen konnte, ohne sie leben zu können. [...] In ihrem Buch lese ich, wie sie meine Herrschsucht beklagt und daß ich sie wie eine Gefangene bewachte und ihr nicht mehr erlaubte, andere Menschen zu sehen. Zu meiner Rechtfertigung möchte ich sagen, daß ihre Einwände mir damals bedeutungslos und trivial schienen. Sie muß das gleiche gefühlt haben, sonst wäre sie nicht bis zur Zeit, als ich mich nach Kriegsausbruch als Freiwilliger zur Armee gemeldet hatte, in ihrer leidenschaftlichen Hingabe befriedigt gewesen. Sie schreibt, ich hätte ihr Leben erfüllt und zugleich zerstört. Das letztere war sicher nicht meine Absicht.“[133]

Dieser Passus führte weiter, was mit der einleitenden Beschreibung ihres Kennenlernens schon grundgelegt wurde: Kokoschka teilte Alma Mahler die Rolle jenes Parts der Beziehung zu, der stärker am Partner hing („daß sie mich bis zum Ende nicht vergessen konnte“). Seine eigene Fixierung auf die Liebesbeziehung kam aber, wenn auch etwas relativiert, ebenfalls zum Ausdruck. („Ich muß gestehen, auch für mich hat es Zeiten gegeben, da ich mir nicht vorstellen konnte, ohne sie leben zu können.“) Der weitere Fortgang der Erzählung wirkt sehr unstrukturiert – kurze

131 Kokoschka, Mein Leben, 123.

132 Alma Mahler-Werfel, Mein Leben, Frankfurt am Main 1993 [EA 1960]. Dort heißt es: „Wir standen auf – und er umarmte mich plötzlich stürmisch. Diese Art der Umarmung war mir fremd … Ich erwiderte sie in keiner Weise, und gerade das schien auf ihn gewirkt zu haben.“ Ebd., 56.

133 Kokoschka, Mein Leben, 123.

Bemerkungen und Einschätzungen zur Beziehung mit Alma Mahler wechseln einander ab mit davon abschweifenden Erinnerungen, Ereignisse werden angedeutet, aber meist nicht näher ausgeführt. So zum Beispiel der Schwangerschaftsabbruch, den Alma Mahler während ihrer gemeinsamen Beziehung durchführen ließ:[134]

> „Warum mein Verhältnis bereits vor dem Krieg zu Ende gegangen ist, daran war diese Operation in der Klinik in Wien schuld, die ich Alma Mahler nicht verzeihen wollte. Man darf aus Lässigkeit das Werden eines Lebewesens nicht absichtlich verhindern. Es war ein Eingriff auch in meine Entwicklung, das ist doch einleuchtend."[135]

Die Abtreibung wird in der Autobiographie – direkt und indirekt – noch an weiteren Stellen angesprochen: So erläuterte Kokoschka ein Erlebnis, das ihn sehr verstört und das er im Nachhinein als schlechtes Omen gedeutet habe. In der Nähe des Hauses am Semmering, das Alma für sich und Kokoschka bauen ließ, waren paarende Lurche und Kokoschka wollte keinesfalls, dass die schwangere Alma diese sehe.[136] Auch eine andere Erinnerung, in der es um seine Eifersucht gegenüber dem ihm allmächtig erscheinenden toten Gustav Mahler ging, interpretierte er in Bezug auf den Schwangerschaftsabbruch:

> „Ich hatte immer, weil ich abergläubisch bin, darauf bestanden, daß vom toten Gustav Mahler nichts, nicht einmal seine Büste von Rodin, in jenes Haus gebracht und dort aufgestellt werden dürfte. Fast fürchtete ich, daß durch irgendwelche Magie das Kind, das sie trug, die Züge des Toten haben könnte, von dem sie nun öfter, als mir lieb war, sprach. Besonders streng hatte ich verboten, daß die Totenmaske ins Haus gebracht würde, deren Sendung per Post schon avisiert war. Bereits einige Male hatte das zu sehr unangenehmen Auseinandersetzungen geführt, bis in der Tat eines Tages im Haus am Semmering eine Kiste abgestellt wurde, aus welcher sie die in einem Ballen von Holzwolle eingewickelte Maske hervorzog. Vielleicht hatte das mehr als alles andere die Entscheidung gebracht. Der Gesellschaftstratsch und die guten Ratschläge der Freunde hatten nur mitgeholfen,

134 Vgl. dazu auch ZBZ, NL O. Kokoschka, Karton 272, Fasz. 272.4, Tagebuch Alma Mahler: „Aus der Zeit meiner Liebe zu Oskar Kokoschka und der Seinen zu mir, 1913".

135 Kokoschka, Mein Leben, 127.

136 Nicht von Kokoschka erwähnt wird folgender Hintergrund: Die Lurche stammten von Paul Kammerer (1880–1926), einem Freund Alma Mahlers, den sie in seiner Forschungsarbeit als Biologe unterstützte. Das fragile Beziehungsnetz zwischen Kammerer, der ebenfalls in Alma Mahler verliebt war, Alma Mahler und Oskar Kokoschka bildet die Grundlage für den Roman von Julya Rabinowich, Krötenliebe, München 2016. Vgl. auch Klaus Taschwer, Der Fall Paul Kammerer. Das abenteuerliche Leben des umstrittensten Biologen seiner Zeit, München 2016.

> daß Alma Mahler ihren schon erwogenen Entschluß durchführte, in die Klinik ging und sich das Kind, mein Kind, nehmen ließ.“[137]

So wehrte sich Kokoschka zwar gegen Alma Mahlers Anschuldigungen in deren Memoiren, bestätigte aber gleichzeitig selbst, wie weit sein Besitzanspruch in Bezug auf die Geliebte ging. In der Gesellschaft, in der Alma Mahler sich bewegte, fühlte er sich, vor allem im Vergleich zum übermächtigen Mahler, nicht anerkannt. Er fürchtete, Alma durch diesen Einfluss verlieren zu können, für ihn die Erklärung, warum er Alma der Gesellschaft entziehen und für sich haben wollte:

> „Sie konnte nicht vergessen, daß sie mit einem weltberühmten Dirigenten und Komponisten verheiratet gewesen war, während ich höchstens berüchtigt – und dies bloß in Wien – und unbemittelt war. Ich haßte die Gesellschaft, die sie unsicher gemacht hat, weshalb ich, eifersüchtig auf jeden fremden Einfluß, sie mit allen Mitteln zu isolieren versuchte. Sie bewahrte mir in der ersten Zeit ihre Liebe, doch später lehnte sie sich auf.“[138]

Ebenfalls belastend für die Beziehung war die Ablehnung Alma Mahlers durch die Mutter Kokoschkas. Nach seiner Aussage sei sie massiv gegen das Verhältnis mit der älteren Witwe gewesen, die sie im Verdacht gehabt habe, ihrem Sohn nur Leid zuzufügen. Kokoschkas Bindung zur Mutter war stark,[139] in der Autobiographie erscheint diese Konstellation aber nicht als belastende Situation, sondern humoristisch in Anekdotenform gepackt: So beschrieb Kokoschka, wie seine Mutter, als sie von einem Rendezvous erfahren hatte, stundenlang vor Alma Mahlers Fenster patrouilliert habe, die Hand „verdächtig in der Manteltasche bewegend“, also offenbar einen Revolver andeutend. Laut Kokoschka mussten sie beide, die Mutter und er, anschließend über den „Streich“ lachen.[140]

Die Beziehung zu Alma Mahler fand intensiven Niederschlag in Kokoschkas Werk. In der Autobiographie berichtete er von seiner Verarbeitung im Gedicht „Allos Makar“ und im Bühnenstück „Orpheus und Eurydike“, in dem, wie er es formu-

---

137 Kokoschka, Mein Leben, 130.

138 Kokoschka, Mein Leben, 129.

139 Über Kokoschkas Verhalten in Gegenwart seiner Mutter notierte die Wiener Kunsthistorikerin Erica Tietze (Kokoschka fertigte 1909 das Doppelporträt des Ehepaares Erica und Hans Tietze) in ihrem Tagebuch: „Hans [Anm.: Tietze] erzählte, wie OK's Stimme einen falschen Ton bekommt, wenn er mit d. Mutter spricht. Wie ein Schulbub, der Angst hat.“ Zit. nach Alexandra Caruso (Hg.), Erica Tietze-Conrat. Tagebücher. Bd. 1, Wien 2015, 222 (Eintrag 9.4.1924).

140 Kokoschka, Mein Leben, 127.

lierte, „die Wandlung vom Rausch zum Katzenjammer" zur Darstellung komme.[141] Kokoschka beendete das „Wieder in Wien"-Kapitel mit einer Erinnerung an Georg Trakl, der bei einem Besuch dem auf der Staffelei befindlichen Gemälde von Alma Mahler den Titel „Die Windsbraut" gegeben haben soll. Mit Bezug auf Trakl endet das Kapitel düster:

> „Er [Anm.: Trakl] ist bald nachher als Sanitätsgehilfe in Verzweiflung über die Schlächterei bei Grodek an einer Überdosis von Tabletten im Kriegsspital in Krakau gestorben."[142]

Damit ist auch der Übergang in das nächste Kapitel, das den Titel „Krieg" trägt und in das die Beziehung mit Alma Mahler noch hineinspielt, hergestellt. Es beginnt mit folgender Erinnerung:

> „Als ich am 28. Juli 1914 durchs offene Fenster – es war ein heißer Sommermorgen – eine Extraausgabe ‚Österreich hat Serbien den Krieg erklärt' ausrufen hörte, schloß ich schnell das Fenster, saß nieder auf den Bettrand und dachte: ‚Tu felix Austria nube!' […] An den Gott, der Schlachten lenkt, glaube ich nicht, wundere mich bloß, daß ich auf einem Pulverfaß gesessen haben kann, ohne zu ahnen, daß es explodieren könnte. Ich war im Jahr 1914 achtundzwanzig Jahre alt geworden, also wehrpflichtig."[143]

Die publizierte Fassung von „Mein Leben" weicht an dieser Stelle – und generell im Kapitel „Krieg" – stark von den Erstfassungen ab. Während der obige Einstieg an allgemeinen Daten des Kriegsausbruchs orientiert ist, findet sich im Typoskript der ersten Fassung ein ganz anderer, nämlich viel stärker individualisierter, Kapitelbeginn:

> „Für mich war notwendig, einen Ausweg aus meiner fast ausweglosen [Anm.: durchgestrichen und ersetzt durch ‚schlimmen'] Situation zu finden. Es war ja ein innerer Zusammenbruch, aus dem ich ohne äußeres Eingreifen mich nicht retten konnte. Meine künstlerische Arbeit drohte mir vollkommen unwesentlich zu werden. Da geschieht plötzlich in der Außenwelt der Eklat, der eigentliche Anfang des absoluten Zusammenbruchs einer großen Völkergemeinschaft."[144]

---

141 Kokoschka, Mein Leben, 131.
142 Kokoschka, Mein Leben, 132.
143 Kokoschka, Mein Leben, 133.
144 ZBZ, NL F. Witz, Karton 81, Fasz. 81.9., fol. 6.

Auf Kokoschkas autobiographisches Narrativ hinsichtlich seiner Teilnahme am Ersten Weltkrieg wird an späterer Stelle dieser Studie noch ausführlich eingegangen,[145] hier daher nur eine kurze Darstellung des weiteren Verlaufs des Kapitels, das speziell in der publizierten Fassung in weiten Teilen eher in Form einer allgemeinhistorischen Darstellung des Ersten Weltkriegs denn als persönliche Erinnerung angelegt ist. Erst nach mehreren Seiten über allgemein historische Einordnungen leitete Kokoschka über zu seiner eigenen Verwicklung in diesen Krieg:

> „Mir war es also ähnlich ergangen wie vielen wehrpflichtigen Männern, die entweder das richtige Mädchen nicht gefunden hatten oder des Alltags überdrüssig geworden waren, die in einer umstürzenden Veränderung der Umwelt, wie es ein Krieg bedeutet, versuchten, ein neues Verhältnis zum Leben zu gewinnen – sei es zum Besseren oder auch zum Schlechteren.“[146]

Indirekt kam damit die unglückliche Liebesbeziehung zu Alma Mahler als Motiv für seine Meldung als Kriegsfreiwilliger[147] ins Spiel, andererseits hieß es aber auch gleich darauf:

> „Da ich wehrpflichtig war, war es angezeigt, daß ich mich als Kriegsfreiwilliger meldete, bevor ich gezwungen wurde, mitzutun.“[148]

Nach Kokoschkas Aussage war es Adolf Loos, der sich um seine Meldung kümmerte und dafür sorgte, dass Kokoschka in der im Vergleich zur Infanterie besser gestellten Kavallerie dienen konnte. Kokoschka verkaufte das Dokument seiner Liebe zu Alma Mahler, das Bild „Die Windsbraut“, und kaufte sich um den Erlös ein Pferd und eine standesgemäße Ausrüstung. Über die mangelhafte Ausrüstung der k. u. k. Armee schrieb Kokoschka treffend, wobei nicht klar ist, ob dies bereits seiner damaligen Wahrnehmung entsprach oder von späterem Wissen beeinflusst war:

145 Vgl. Kapitel 4.2.2.

146 Kokoschka, Mein Leben, 139.

147 Die Meldung als „Freiwillige“ war für höhere soziale Stände bestimmt, Voraussetzung war ein höherer Schulabschluss. Sie ermöglichte das Regiment selbst auswählen zu können.

148 Kokoschka, Mein Leben, 139. Auch an späterer Stelle verweisen einzelne Passagen auf die Verbindung seiner Kriegsmeldung und der unglücklichen Beziehung zu Alma Mahler, vgl. z.B.: „In den Weltkrieg war ich wegen einer Liebesaffäre geraten – ehrlich gesagt war es eine Flucht aus einer aussichtslos erscheinenden Situation.“ Vgl. ebd., 162. Oder „Die Uniform war meine neue Haut, unter welcher meine seelischen Narben verdeckt für andere nicht zu sehen waren. Denn kaum hatte ich mich von der Trennung von Alma Mahler erholt, gab es nicht gleich wieder eine Dame, deren Verlangen Befehl für mich werden sollte!“ Vgl. ebd., 168.

> „Man war nicht gerüstet, und Schlamperei war üblich in Österreich-Ungarn. Man rüstete sich nur zum Sterben.“[149]

Kokoschka erläuterte im Folgenden ausführlich seine Erlebnisse im Kriegseinsatz in Galizien bis zu seiner schweren Verwundung im Sommer 1915. An dieser Stelle unterscheidet sich die publizierte Autobiographie besonders stark von der ersten Fassung: Anstelle der ursprünglichen Erzählung über die Verwundung, die Kokoschka seinem Mitautor Remigius Netzer gegeben hatte und die im ersten Typoskript von diesem festgehalten ist,[150] wurde in der Autobiographie schließlich ein Ausschnitt aus Kokoschkas früherer Erzählung „Jessika“ eingefügt, in der er in expressionistischem Sprachstil seine Kriegsverwundung schilderte.[151] Nach dem Krankenurlaub, der der Verwundung folgte, wurde Kokoschka im Sommer 1916 als Kriegsmaler im Dienst des k. u. k. Kriegspressequartiers an die Isonzofront geschickt. In seiner Autobiographie schrieb er in diesem Zusammenhang davon, als „Verbindungsoffizier“ eine Gruppe von Journalisten und Künstler an die Isonzofront begleitet zu haben.[152] Bei der Sprengung einer Brücke erlitt er nach eigener Aussage einen *shell shock*.[153]. Damit endet in der Autobiographie das Kapitel „Krieg“, obwohl dieser noch nicht zu Ende war, weder allgemein noch für Kokoschka.[154]

Das nächste Kapitel mit dem Titel „Stockholm und Dresden“ ist damit mehr einer räumlichen denn zeitlichen Zäsursetzung verpflichtet: Nicht 1918 und das Kriegsende stellen die Zäsur dar, sondern der 1916/17 vollzogene Ortswechsel nach Dresden. Zunächst setzt die Erzählung aber ein mit Kokoschkas Verlegung von der Isonzofront nach Wien, wo er der zeittypischen Behandlung seiner Shell-Shock-Symptome unterzogen wurde, die aus Elektroschocktherapien bestand und den Künstler in einen Zustand äußerster Verzweiflung versetzte. Während einer Freistellung, die er in Berlin verbrachte, geriet er an den Arzt Fritz Neuberger, der ihn zu einem Aufenthalt im Sanatorium Dr. Teuscher in Dresden überredete. Nicht in der publizierten Fassung der Autobiographie aufgenommen ist eine in der ersten Fas-

149 Kokoschka, Mein Leben, 139.

150 Vgl. ZBZ, NL F. Witz, Karton 81, Fasz. 81.9.

151 Vgl. ausführlich im Kapitel 4.2.2.

152 Zur Tätigkeit Kokoschkas als Kriegsmaler im Sommer 1916 vgl. Bonnefoit/Held, Vom Kriegsmaler zum Pazifisten. Ausführlicher dazu im Kapitel 4.2.2.

153 Kokoschka, Mein Leben, 157. Zur Thematik *shell shock* oder dem Phänomen von „Kriegszitterern“ vgl. ausführlich im Kapitel 4.2.2 sowie Hans-Georg Hofer, Nervenschwäche und Krieg. Modernitätskritik und Krisenbewältigung in der österreichischen Psychiatrie (1880–1920), Wien 2004.

154 Auch hier eine Abweichung zur ursprünglichen Fassung, in der das Kapitel „Im Krieg“ auch noch die Rekonvaleszenz in Dresden und Stockholm beinhaltet. Vgl. ZBZ, NL F. Witz, Karton 81, Fasz. 81.9.

sung noch erhaltene Beschreibung von Neubergers guten Beziehungen, die den im Sanatorium Teuscher weilenden Patienten Schutz vor neuerlicher Einziehung zum Kriegsdienst geben konnten.[155] Generell findet sich in der Autobiographie wenig über die Zeit seines Aufenthalts im Dresdener Sanatorium, der zunächst bis September 1917 dauerte, als er auf Entschluss eines ärztlichen Gremiums der k. u. k. Armee zu einem österreichischen Arzt nach Schweden geschickt wurde, der Experimente mit Patienten mit Kopfverletzungen und Gleichgewichtsstörungen durchführte. Nach dieser Zeit, in der Kokoschka Kontakt zu schwedischen Intellektuellen, Politikern und KünstlerInnen wie Selma Lagerlöf schließen konnte, kehrte er nochmals zurück nach Dresden.

In der Autobiographie schrieb Kokoschka, die Untersuchungen in Schweden hätten endgültig die Zweifel an seiner Kriegsdiensttauglichkeit erschüttert und der Krieg sei damit für ihn „persönlich beendet“ gewesen.[156] Tatsächlich verweisen aber mehrere neu aufgefundene Dokumente im Nachlass des Künstlers klar darauf, dass Kokoschka und die Ärzte in Dresden sich bis Kriegsende immer wieder um Verlängerung seiner gesundheitsbedingten Freistellung bemühen mussten und er vor einer neuerlichen Einziehung nie endgültig sicher war.[157] In der Autobiographie ist dies nicht thematisiert, vielmehr leitete Kokoschka über zu seiner Anstellung als Professur an der Dresdener Akademie:

> „Ich war vom Studentenrat der Dresdener Akademie der Bildenden Künste aufgefordert worden, dieses Institut mit eisernem Besen auszufegen. Dieser Wunsch war wohl ein Echo meiner Ausstellungen und Publikationen in Berlin vor dem Kriegsausbruch, und ich hatte mich auch sofort bereit erklärt, die Berufung anzunehmen.“[158]

Nicht erwähnt wurde von Kokoschka in diesem Zusammenhang, dass er sich bereits seit 1916/17 massiv um diese Professur bemüht hatte, auch um damit eine Kriegsfreistellung zu erwirken.[159] Als Professor wohnte Kokoschka in Dresden bei Hans Posse, dem damaligen Direktor der staatlichen Gemäldegalerie. Über dessen Engagement für ihn und andere moderne Künstler, beispielsweise beim

155 Vgl. ZBZ, NL F. Witz, Karton 81, Fasz. 81.10 fol. 1. Vgl. dazu noch ausführlicher im Kapitel 4.2.2.
156 Kokoschka, Mein Leben, 170.
157 Vgl. z.B. das Schreiben von Sanitätsrat Dr. Heinrich Teuscher an die Korps-Untersuchungskommission XI. Dresden vom 19. Juni 1918, in ZBZ, NL Olda Kokoschka E 2004/05/11/IV/4 – Ärzte 1915/16; Österreichisches Staatsarchiv (ÖStA), Kriegsarchiv (KA), Pers. GBBL Hauptgrundbuchblatt Oskar Kokoschka.
158 Kokoschka, Mein Leben, 174.
159 Vgl. dazu auch Bonnefoit/Held, Vom Kriegsmaler zum Pazifisten, 250 f.

deutschen Beitrag der Biennale 1922, für den Posse verantwortlich zeichnete, findet sich ebenfalls keine Information, auch nicht über Posses spätere Tätigkeit als Adolf Hitlers „Sonderbeauftragter für Linz".[160] Erwähnt wurden hingegen die Wirtschafterin Posses[161] sowie das Hausmädchen namens Hulda, die von Kokoschka „Reserl" genannt wurde. Über Reserl, die „beim imaginären Spiel mit meiner Puppe"[162] half, hielt die in der Kokoschka-Rezeption intensiv diskutierte Episode mit der „Puppe" Einzug in die Autobiographie. Kokoschka hatte sich von einer Münchner Kunstgewerblerin eine lebensechte Puppe anfertigen lassen, die er in der Autobiographie nur in einem Nebensatz mit Alma Mahler in Verbindung brachte:

> „[…] doch jetzt dachte ich mit Spannung an die Ankunft der Puppe, für welche ich auch Pariser Unterwäsche und Kleider gekauft hatte, um endlich die Alma-Mahler-Geschichte in Ordnung zu bringen und um nicht erneut der fatalen Pandorabüchse zum Opfer zu fallen, von der ich bereits genug Unheil erfahren hatte."[163]

Die Episode mit der Puppe, die auch eine wichtige Rolle in Kokoschkas Werk einnahm, erscheint in der Autobiographie lediglich als humoristische Anekdote. Der Kammerdiener sei so schockiert gewesen, dass er seine Stellung kündigte; Nachbarn hätten die nach einem Gelage ramponierte Puppe im Garten für eine Leiche gehalten, was zu einer Meldung wegen Erregung öffentlichen Ärgernisses geführt habe.[164]

160 1939 wurde Hans Posse von Adolf Hitler mit dem Aufbau der Kunstsammlung für das von Hitler geplante Kunstmuseum für Linz beauftragt. Bis zu seinem Tod im Jahr 1942 war Posse dafür tätig, kam dabei auch in unmittelbaren Kontakt mit dem System des NS-Kunstraubs. Vgl. Gilbert Lupfer/Thomas Rudert (Hg.), Kennerschaft zwischen Macht und Moral. Annäherungen an Hans Posse (1879–1942), Köln 2015.

161 Elise Käpernick, Posses jahrelange Wirtschafterin und ab Juli 1933 dessen Ehefrau. Kokoschkas Erinnerung, dass Hans Posse „ein Leben lang Junggeselle geblieben war", ist somit unrichtig. Die Eheschließung Posses mit Käpernick, zu diesem Zeitpunkt bereits NSDAP-Mitglied, wird in der jüngeren Forschung kritisch betrachtet, möglicherweise sollte die Ehe den (kultur-)politisch angreifbaren Posse politisch schützen. Vgl. Thomas Rudert, Konservativer Galeriedirektor – Kulturdiplomat der Weimarer Republik – NS-Sonderbeauftragter. Bausteine zu einer Biografie Hans Posses, in: Lupfer/Rudert (Hg.), Kennerschaft zwischen Macht und Moral. Zu Elise Posse, geb. Käpernick vgl. auch Birgit Kirchmayr, Der Briefwechsel August Zöhrer – Elise Posse im Archiv der Stadt Linz. Eine „Fußnote" zur Geschichte des „Linzer Führermuseums", in: Walter Schuster/Maximilian Schimböck/Anneliese Schweiger (Hg.), Stadtarchiv und Stadtgeschichte. Forschungen und Innovationen, Linz 2004, 515–522.

162 Kokoschka, Mein Leben, 182.

163 Kokoschka, Mein Leben, 183.

164 Kokoschka, Mein Leben, 184f.

Von der akribischen Vorbereitung und Anfertigung der Puppe, dokumentiert in einem ausführlichen Briefwechsel von Kokoschka mit der Puppenmacherin, findet sich in der Autobiographie ebenso wenig wie von der Enttäuschung darüber, dass die fertige Puppe nicht annähernd den Erwartungen entsprach.[165]

Der Puppen-Episode folgt im Dresdener Kapitel abschließend noch eine politische Erinnerung. In den Wirren der deutschen Revolution ließ Kokoschka in den Straßen Dresdens ein Plakat affichieren, dessen Text er in der Autobiographie in fast voller Länge wiedergab. Er hatte sich in diesem Aufruf in ironischer Diktion gegen jegliche radikale politische Agitation gewandt, die seiner Meinung nach der Kultur grundsätzlich entgegenstünde. Laut eigener Aussage hätten vierzig deutsche Zeitungen diesen Text gedruckt und er sei von links stehenden Künstlerkollegen wie George Grosz daraufhin als „Kunsthure Oskar Kokoschka“ diffamiert worden.[166] Wieder positionierte sich Kokoschka in der Rolle des rebellischen Außenseiters, diesmal nicht nur von der konservativen bürgerlichen Elite, sondern auch von linken Künstlerkollegen verfolgt. Halt habe ihm ausschließlich die Kunst gegeben, vor allem regelmäßige Museumsbesuche und das Betrachten der alten Meister:

> „In jener Zeit, als draußen keine Ordnung mehr herrschte, war es mir möglich, nur dank den Künstlern, die verstanden hatten, ihre Erlebnisse in ein geistiges Leben einzuordnen, einen Halt zu finden.“[167]

Das nächste Kapitel „Reisen in Europa“ nimmt einen neuen Erzählfaden auf. Kokoschka berichtet, in Dresden erkannt zu haben, wie „europamüde“ er geworden sei. Die politische und wirtschaftliche Situation in Deutschland habe „sein Unbehagen an der Zeit“ an einen Höhepunkt gebracht.[168] Als sein Vater im Sterben lag, verließ er Dresden und fuhr nach Wien, kehrte aber dann nicht mehr zurück, sondern begab sich auf ausgiebige Reisen. Die Erinnerungen in diesem Kapitel schweifen herum zwischen Wien, der Schweiz, Venedig, Florenz, Paris, Südfrankreich, Spa-

165 Am 6.4.1919 schrieb Kokoschka an Moos: „Liebes Fräulein Moos, was wollen wir jetzt machen? Ich bin ehrlich erschrocken über Ihre Puppe, die, obwohl ich von meinen Phantasien einen gewissen Abzug zugunsten der Realität längst zu machen bereit war, in zu vielen Dingen dem widerspricht, was ich von ihr verlangte und von Ihnen erhoffte. Die äußere Hülle ist ein Eisbärenfell, das für eine Nachahmung eines zottigen Bettvorlegerbären geeignet wäre, aber nie für die Geschmeidigkeit und Sanftheit einer Weiberhaut.“ Zit. nach Kokoschka, Briefe I, 312.

166 Kokoschka, Mein Leben, 176. Ausführlicher zu dieser Debatte im Kapitel 4.3.1.

167 Kokoschka, Mein Leben, 178.

168 Kokoschka, Mein Leben, 187 f.

nien, Holland und England. Im Jahr 1928 startete Kokoschka von Marseille aus die Reise in den lang ersehnten Orient, diese findet im Kapitel „Zu den Grenzen des Abendlands“ ihre Schilderung.

Mit dem Kapitel „Prag“ wird eine neue Zäsur definiert. Das Kapitel beginnt mit der Erzählung von den Februarunruhen von 1934 in Wien: „Dollfuß ließ Kanonen auffahren – das hatte man in Wien noch nicht erlebt.“[169] Während längere Ausführungen über den von Kokoschka vermuteten Zusammenhang zwischen dem gesellschaftspolitischen Niedergang und einer allgemeinen Technisierung folgen, erfahren wir nur wenig konkrete Hintergründe zur Übersiedlung Kokoschkas nach Prag. Nur indirekt lässt sich auf die Gründe schließen: die Leitung der Wiener Kunstgewerbeschule sei ihm angetragen worden, Kokoschkas im Gegenzug eingeforderte Schulreform im Sinne von Comenius aber nicht durchsetzbar gewesen, somit nahm er diese nicht an. Zudem sei Österreich schon ganz auf den „Anschluss“ an das Deutsche Reich eingestellt gewesen. Von 1934 bis 1938 blieb Kokoschka also in Prag. Auch über Olda Palkovska, die er in dieser Zeit kennengelernt und später geheiratet hatte, geht aus der Autobiographie nur wenig hervor. Ihr Vater hatte Kokoschka eingeladen, weil er sich für dessen Werk interessierte. So erfolgte die erste Begegnung, die Kokoschka wie folgt schilderte:

> „Bei einem Besuch in seinem Hause lernte ich seine Tochter Olda kennen. Sie wurde meine Freundin. Sie studierte Jura und promovierte zum Doktor der Rechte, die ich scherzhaft immer die Unrechte nannte. Ihrer Neigung nach wäre sie gerne Kunsthistorikerin geworden. […] Ich erzählte ihr Geschichten, die ich später sogar niedergeschrieben habe, doch sie behauptete noch nach Jahren, sie damals nicht verstanden zu haben, weil ich meinen wienerischen Dialekt nie aufgegeben habe, während sie in der Schule das korrekte alte Prager Hochdeutsch gelernt hatte. Doch wir verstanden uns recht gut.“[170]

Eine weitere wichtige Begegnung ist im Prag-Kapitel dokumentiert: jene mit Staatspräsident Tomas Masaryk, den Kokoschka in jener Zeit porträtierte und mit dem er nach eigener Aussage persönlich Freundschaft schloss. Eine weniger positive Bewertung gab es im autobiographischen Rückblick für die Politik von Masaryks Nachfolger, Edvard Beneš. Weitere – wenn auch nur relativ kurze – Erwähnung findet in diesem Kapitel Kokoschkas in Deutschland 1937 erfolgte Diffamierung als „entarteter Künstler“. Nur in wenigen Worten wird erzählt, dass er den Auftrag zu einem Selbstporträt dazu genutzt habe, dieses als „Selbstporträt eines entarteten Künstlers“

169 Kokoschka, Mein Leben, 225.
170 Kokoschka, Mein Leben, 232.

anzufertigen. Das weltbekannt gewordene Bild war die Reaktion auf die Diffamierung seines Werks bei der im Sommer 1937 in München stattfindenden Ausstellung „Entartete Kunst". Direkt anschließend folgt die Erzählung von der Überlegung in die USA zu gehen:

> „Aber dann dachte ich wiederum an meine Schwester in Prag und meinen Bruder in Wien, und schließlich fühlte ich: Amerika ist zu weit von Wien und Prag. Ich habe nie Lust gehabt, ein Emigrant zu werden, war von Jugend an gewöhnt, wegzugehen, wo es mir nicht mehr gefiel und dorthin zu gehen, wo ich leben konnte. Das Problem war nur, wohin?"[171]

Oskar und Olda Kokoschka entschieden sich für England, die bürokratische Abwicklung, das Anstellen um Flugtickets besorgte Olda, die Einreise klappte – laut Kokoschka möglicherweise dank einer Intervention des Völkerbunddiplomaten Lord Cecil – problemlos.

Es folgt das Kapitel „Jahre in England". Kokoschka leitete ein mit den ersten persönlichen Kontakten und Begegnungen, wie mit dem Direktor der Londoner Tate Gallery. Er habe sich „verhältnismäßig bald erhalten" können, so Kokoschka rückblickend, trotz zunächst geringer Bekanntheit. Die damit zusammenhängende Selbsteinschätzung wirkt recht selbstbewusst:

> „[…] denn ich war in England noch ziemlich unbekannt, obwohl ich bereits über fünfzig Jahre alt und sozusagen einen Weltnamen hatte, bevor ich als entarteter Künstler angeprangert worden war."[172]

Wegen der Meeresluft und „auch weil es dort billiger war", zogen Oskar Kokoschka und Olda von London weg an die Südküste Englands, nach Polperro. Kokoschka erinnert weiters, dass er zum Ehrenpräsident des linksgerichteten von Emigranten gegründeten „Freien Deutschen Kulturbundes" gewählt wurde. Er berichtete davon in Zusammenhang mit einem bestimmten Erlebnis, wobei er sich – dezidiert in der Autobiographie angeführt – auf eine Erzählung von Olda Kokoschka stützte. Es ging darum, dass er im Namen des Kulturbundes den aus Wien stammenden Verleger Walter Neurath in London aufsuchte:

171 Kokoschka, Mein Leben, 239.
172 Kokoschka, Mein Leben, 244.

> „Plötzlich stürzte Walter Neurath ins Zimmer und rief: ‚Wie, Kokoschka kommt zu mir, statt daß ich Sie auf suche?' Es war das erstemal, daß OK wieder so behandelt wurde, wie er es von früher gewohnt war. Für Walter Neurath war er eben nicht irgendein Bittsteller, sondern der berühmte Kokoschka."[173]

Nur angedeutet wurden durch diese indirekte Wiedergabe, in Form der Aufzeichnungen seiner Frau, die Schwierigkeiten, die der Emigrant Kokoschka hinsichtlich seiner Anerkennung im fremden Land erleben musste. Eine kurze, in der Art der Formulierung aber interessante Erwähnung fand schließlich noch seine Eheschließung: „Im Jahre 1941 heiratete Olda mich."[174]

Es folgt eine Darstellung zu den „politischen" Bildern, die Kokoschka in den Londoner Jahren gemalt hat[175]: „Das rote Ei", „Alice im Wunderland", das den „Anschluss" Österreichszum Inhalt hat, „Die Loreley", „Marianne-Maquis" und schließlich „What we are fighting for", das er rückblickend als „am meisten ernstgemeint" einstufte. Aus dem Typoskript der ersten Fassung der Autobiographie geht hervor, dass Kokoschka zu seinen „politischen Bildern" nicht viel sagen wollte, zumindest nicht so wie es sein Gesprächspartner Remigius Netzer wollte.[176] Kokoschka ging es vielmehr darum, den Hintergrund und die Art seiner politischen Statements und Bildern zu erläutern und sie von einem „herkömmlichen" politischen Aktivismus abzugrenzen:

> „Ich malte damals eine Reihe von ‚politischen' Bildern, nicht weil ich politisch engagiert gewesen wäre, sondern in der Absicht, die Augen anderer zu öffnen dafür, wie ich den Krieg sah. […] Ich sage nochmals: Diese Bilder malte ich nicht, weil ich mich politisch in der oder jener Richtung engagiert fühlte."[177]

---

173 Kokoschka, Mein Leben, 249 f.

174 Kokoschka, Mein Leben, 250. Im Typoskript der ersten Fassung der Autobiographie finden sich zur Hochzeit noch von Olda Kokoschka offenbar im Gespräch mit Remigius Netzer dargebrachte Erinnerungen. Es heißt: „Ende 1942 haben wir geheiratet – aus polizeilichen, amtlichen Gründen, weil nämlich jeder, der nicht verheiratet war, mußte arbeiten – alle Frauen. Da ich, Olda, aber gleichzeitig auch andere Sachen tuen sollte, war es natürlich etwas schwierig. […] Nach der amtlichen Hochzeit – OK war ja nie besonders fürs Feiern, und die Kriegszeiten waren ja auch nicht dazu angetan – sind wir ins Kino." ZBZ, NL F. Witz, Karton 81, Fasz. 81.14, fol. 16.

175 Vgl. zu den genannten Gemälden Patrick Werkner, In London: Die ‚politischen' Bilder Kokoschkas, in: Gloria Sultano/Patrick Werkner (Hg.), Oskar Kokoschka. Kunst und Politik 1937–1950, Wien 2003, 177–212.

176 ZBZ, NL F. Witz, Karton 81, Fasz. 81.14, fol. 16 ff. Zum Bild „Alice im Wunderland" wurde im Typoskript von Remigius Netzer notiert: „kaum etwas darüber erwähnt".

177 Kokoschka, Mein Leben, 250f.

Kokoschka wollte seine politischen Bilder als Ausdruck eines individuellen Engagements gegen den Krieg und für Menschlichkeit sehen, nicht aber als Teil einer wie immer gearteten politischen Bewegung. Auch hier positionierte er sich in der Autobiographie als bedingungsloser Individualist. Dieses Selbstverständnis machte er an späterer Stelle nochmals deutlich:

> „Ich unterschied mich von den Verfassern kommunistischer Agitation, weil ich mich nicht mit einer Ideologie an die Masse, sondern lediglich an das menschliche Gewissen wandte. Ich war eine Art ‚one man underground movement'."[178]

Nicht nur durch seine Gemälde, auch über andere Kanäle wollte Kokoschka – ähnlich wie bei seiner Plakataktion in Dresden – individuelle politische Zeichen setzen, vor allem mit dem Aufsatz „Bittschrift eines ausländischen Künstlers an das gerechte Volk von Großbritannien um einen sicheren und gegenwärtigen Frieden“ und mit der Plakataktion „In Memory of the Children of Europe who have to die of Cold and Hunger this Xmas“.[179]

Kokoschka blieb nach Kriegsende in London und suchte um die britische Staatsbürgerschaft an, die er 1947 erhielt. Der englische Pass erleichterte die Reisemöglichkeiten, seine Zukunft sah Kokoschka auch nach dem Ende des Krieges und der NS-Ära nicht in Österreich:

> „Ich nahm also den britischen Paß an, denn ich sah keine Zukunft für mich in Österreich, das nun von den Russen, Amerikanern, Engländern und Franzosen besetzt blieb. Sie alle vier halfen, jede Nation nach ihrer Art, dieses Restland der Monarchie zu befreien. Mit meinem neuen Paß konnte ich nun wieder reisen, wohin ich wollte.“[180]

Er schilderte noch die erste Begegnung mit der Schwester in Prag und dem Bruder in Wien. Über die russischen Besatzer in Wien gab es ein abschätziges Urteil, das allerdings nicht auf eigenem Erleben beruhte, sondern Gehörtes oder Angelesenes wiedergab – wie häufig in den allgemeinhistorischen Betrachtungen dieser Autobiographie:

> „Nachher sollen besonders die russischen Truppen, Kalmücken und Tataren, wilde Völker, denen man den von ihnen besetzten Teil Wiens preisgegeben hatte wie einst im Drei-

178 Kokoschka, Mein Leben, 256.
179 Kokoschka, Mein Leben, 255 f.
180 Kokoschka, Mein Leben, 256 f.

ßigjährigen Krieg, arg gehaust, gemordet und geschändet haben. So sah der Frieden aus, für welchen Millionen von weißen und farbigen Soldaten in fast sechs Jahren ihr Leben gläubig hingegeben hatten."[181]

Erwähnung fand noch ein Besuch in Basel 1947, bei dem Kokoschka viele seiner 1937 beschlagnahmten Bilder vorfinden und somit erfahren konnte, dass diese nicht alle zerstört, sondern von den Nationalsozialisten „für gute Valuta ins Ausland" verkauft worden waren.[182]

Mit dem nächsten Kapitel „Die Schule des Sehens und die Macht der Musik" wurde – ohne auf das chronologische Dazwischen einzugehen – das Kapitel der Sommerschule „Schule des Sehens" in Salzburg aufgenommen. Noch stärker als zuvor flossen hier Kokoschkas Ansichten über Erziehung und die angemessene Form von Kunstunterricht ein.

Das nächste und vorletzte Kapitel mit dem Titel „Neue Begegnungen" versammelt quer durch die Zeit Erzählungen und Anekdoten und das letzte Kapitel mit dem Titel „Das geistige Licht" ist der Versuch eines abschließenden Resümees. Zwei Erwähnungen daraus erscheinen mir zentral: Erstens das Bewusstsein der eigenen Zeitzeugenschaft großer historischer Umwälzungen und ein damit verbundenes Unbehagen:

„Sozusagen vor meinen Augen war erst das Habsburgische Weltreich und dann die britische Weltmacht in Stücke gegangen; der Rest der Welt näherte sich, was die Zivilisation betrifft, dem Chaos."[183]

Zweitens eine Abrechnung mit jeder Form von Modeströmungen auch und vor allem in der Kunst, verbunden mit einer Betonung seiner eigenen Individualität und einer kulturpessimistischen Zeitkritik:

„Ich mache Moden nicht mit und ignorierte auch die der Künstler meiner Zeit, etwa die des analytischen Kubismus, als jedermann eine cézannisch zerlegte Gitarre malen mußte. Das ist vorbei. Es erinnerte mich nur an das unangenehme Geklimper der Wandervogelbewegung des Jugendstils. Das war bereits eine Zeitflucht, wie die der mit Transistoren

181 Kokoschka, Mein Leben, 259.
182 Kokoschka, Mein Leben, 259.
183 Kokoschka, Mein Leben, 297.

ausgerüsteten jetzigen Hippies, deren zerbrochene Rauschgiftphiolen die Ruinen der Akropolis unsauber machen."[184]

*Resümierend*

Als Autobiograph hinterlässt Kokoschka ein ambivalentes Bild. „Mein Leben" lässt zwar in zahlreichen Episoden, die teils schon in viel früheren Jahren erstmals erzählt und aufgeschrieben worden sind, viel vom erzählerischen Esprit des Künstlers erahnen, gibt direkte wie indirekte Einblicke in seine Künstlerbiographie und weist interessante Bezüge zu klassischen künstlerbiographischen Narrativen auf, leidet andererseits aber an Schwächen, die vor allem aus dem bereits skizzierten Entstehungskontext herrühren. Dadurch dass es keinen klaren zeitlichen *point of view* gibt und der Text eine Montage aus verschriftlichten Interviewgesprächen und älteren teils schon edierten Erzählungen darstellt, ist es schwierig eine autobiographische Strategie des Künstlers herauszulesen. Am dominantesten ist sicherlich das Narrativ des in jeder Hinsicht freiheitsliebenden und unbeeinflussten Künstlers. Dieses Narrativ durchdringt auch das Bild, das Kokoschka in Hinblick auf sein politisches Bewusstseins und Handeln vermittelte. Auch dieses wollte er als unbedingt individuell und keiner politischen Bewegung verpflichtet verstanden wissen. In Bezug auf Künstlerstereotype, wie sie von Ernst Kris und Otto Kurz beschrieben wurden, lassen sich damit vor allem zwei Motive besonders deutlich finden: 1. das Bild des unbedingt und kompromisslos nach Freiheit und Individualität strebenden Künstlers, der sich jenseits jeglichen bürgerlichen „Mainstreams" positioniert und 2. der Typus des von der gegenwärtigen Gesellschaft „unverstandenen Künstlergenies".

Auch hinsichtlich des Modells vom *autobiographical life*, wie es Carl Pletsch definierte, lässt sich bei Kokoschka viel Übereinstimmung finden. Er besaß bereits in jungen Jahren Biographiebewusstsein in dem Sinne, dass ihm klar war, dass er als Künstler auch biographisch in die Öffentlichkeit treten muss, um Anerkennung und Berühmtheit zu erlangen. Ähnlich wie Kubin lebte er dabei nicht nur „in Erwartung" künftiger Biographen, sondern war aktiv um solche bemüht, wie es die Vorgangsweise rund um Edith Hoffmanns Kokoschka-Biographie aus den 1940er-Jahren zeigt. Die intensive Einflussnahme, die er dabei auf die Biographin ausübte, zeigt deutlich, dass er die Ausformulierung des biographischen Narrativs nicht abgeben, sondern selber in der Hand behalten wollte. Auch die Entstehungshintergründe der Autobiographie von 1971 verweisen auf eine ähnliche Konstellation, in

184 Kokoschka, Mein Leben, 297.

der Kokoschka nicht selbst der Schreibende war, aber jener, der die Erzählung dominierte. Die verschwommenen Genregrenzen der „Auto/Biographie", wie von Liz Stanley beschrieben, treten im Falle Kokoschkas besonders deutlich auf. In ihrem Entstehungskontext unter Mitwirkung jeweils anderer Personen als AutorInnen unterscheiden sich die „Autobiographie" von 1971 und früher verfasste „Biographien" über den Künstler weniger deutlich, als man annehmen könnte. Angesichts der Rezeptionsgeschichte kann klar festgestellt werden, dass es dem Künstler weithin und nachhaltig gelungen ist, durch sein „autobiographisches Bewusstsein" sein eigenes Identitätsnarrativ klar durchzusetzen.

## 2.3 Aloys Wach – Selbstbespiegelungen eines Suchenden

### 2.3.1 Autobiographisches in Tagebüchern und Briefen

„Schreibst du etwas nieder, so ist's im selben Momente verfehlt;
am meisten Selbstfixierungen." [185]

Aloys Wach publizierte – anders als die zuvor beschriebenen Kollegen Kubin und Kokoschka – keine Autobiographie und doch hinterließ er mehrere Texte, die auto/biographischen Charakter haben. Als spiritueller und stets suchender Mensch unterzog Wach seinen eigenen Lebenslauf immer wieder einer kritischen Selbstreflexion und teilte seine auto/biographischen Betrachtungen auch mit anderen. Auto/biographische Rückblicke finden sich daher sowohl in seinen Briefen wie auch Tagebuchaufzeichnungen. Gemein haben die Darstellungen, dass sie nicht nur Mittel der Selbstbeschau waren, sondern eine solche auch theoretisch thematisierten, das heißt Möglichkeiten, Sinn und Grenzen einer solchen auszuloten versuchten. Im Vergleich zu den zuvor gezeigten Beispielen von Kubin und Kokoschka ist in Wachs Texten ein stärkerer Selbst- als Außenbezug zu konstatieren. Auch wenn Wach, wie unten noch näher dokumentiert, seine ausführlichste Lebensbeschreibung in Hinblick auf eine geplante Publikation über sich verfasst hatte, schien es ihm beim Schreiben doch vor allem um eine Form der Selbstversicherung und Reflexion zu gehen. In die rückschauende Selbstbetrachtung flossen Wachs spirituelle Lebensbezüge, sein Zugang zu Religion, Esoterik und Mystik intensiv ein. Wie immer beim auto/biographischen Schreiben ging es auch in Wachs Texten nicht nur um Zusammenhänge des Vergangenen, sondern auch um die Verortung des Gegenwärtigen. Für die vor-

185 Aloys Wach, Biographische Notizen 1929 (mit Nachträgen 1931), Eintrag 25.3.1931.

liegende Studie wurde versucht, einen Überblick über den verstreuten Nachlass an auto/biographischen Dokumenten des Künstlers zu gewinnen. Die teils nur mehr in Kopien vorhandenen Tagebuch-Aufzeichnungen stammen vorwiegend aus den Jahren von 1929 bis 1934, ausführlichere Briefe liegen auch aus früheren Jahren vor. Die folgende Tabelle gibt eine Übersicht über das vorhandene Tagebuchmaterial.

| Bezeichnung Aloys Wach | zitiert als | Zeitraum der Einträge | Materialität und Form | Überlieferung und Standort |
|---|---|---|---|---|
| „biogr. Notizen 1929“ | Biographische Notizen 1929 (mit Nachträgen 1931) | 15.7.1929 bis 24.11.1929; zzgl. 2 Einträge von 1931 | Gebundenes Heft, handschriftliche Einträge | Original unbekannt Kopien aus NL Doppler in Bezirksmuseum Braunau |
| „das Tagebuch von 1931“ | Tagebuch 1931 | 3.4.1931 bis 12.5.1931 | Gebundenes Heft oder lose Blätter (?), handschriftliche Einträge | Original unbekannt Kopien aus NL Doppler in Privatarchiv BK |
| | Tagebuchblätter seit 1933 | 20.11.1933 bis 28.2.1934 | Lose Blätter, handschriftliche Einträge | Original unbekannt Kopien aus NL Doppler in Privatarchiv BK |
| „Tagebuchblätter seit 1933“ | Tagebuchblätter seit 1933 | 20.11.1933 bis 28.2.1934 | Gebundenes Heft, maschinschriftliche Abschrift der obigen Blätter | Original in Privatarchiv Wien |

Tabelle 4: Übersicht Tagebücher Aloys Wach. Eigene Darstellung[186]

Insgesamt befinden sich nach derzeitigem Wissensstand in Wachs verstreutem Nachlass somit mehrere Tagebücher und so bezeichnete „Tagebuchblätter“ aus den Jahren 1929 bis 1934. Besonders interessant erweisen sich die als „biographische Notizen 1929“ betitelten Aufzeichnungen, sie dienten als Grundlage für zahlreiche biographische Darstellungen des Künstlers und werden im Folgenden einer ausführlichen Analyse unterzogen.

186 Ich danke an dieser Stelle jenen Personen, die mir bei meiner Suche nach den Tagebüchern geholfen haben: Günther Bock, München; Meinrad Lindorfer, Wien; Susanne Leitner (Heilingbrunner), Linz; Manfred Rachbauer, Bezirksmuseum Braunau und posthum Grete Doppler, Braunau. Grete Doppler hat in ihrer Forschungsarbeit zu Aloys Wach die Tagebücher an teilweise nicht mehr nachvollziehbaren Archivorten recherchieren und kopieren können. Kopien aus ihrem Besitz befinden sich heute im Bezirksmuseum Braunau und in verschiedenen Privatarchiven.

### 2.3.2 „Biographische Notizen“ (1929)

„Meine Niederschrift wird ihren Zweck verfehlen: was ich fixiere, sind philosophische Fragmente, kein Lebensbild, das ich festhalten soll.“ [187]

Bei Wachs „biographischen Notizen“ aus dem Jahr 1929 zeigt sich die Schwierigkeit einer klaren Gattungszuordnung des vorliegenden autobiographischen Dokuments: Betrachtet man die formalen Kriterien, handelt es sich um ein Tagebuch. Dies vor allem deswegen, weil das Dokument, das als gebundenes Heft mit handschriftlichen Einträgen vorliegt, datierte Einträge aufweist und mit dem Strukturelement der Datumsangabe über das wichtigste Unterscheidungsmerkmal zwischen Tagebuch und auto/biographischer Notiz verfügt.[188] Wach nützte aber seine Tagebucheinträge in diesem Heft weniger zur Reflexion des aktuellen Tagesgeschehens als vielmehr für einen breiten autobiographischen Rückblick. Die für das Genre Tagebuch vorzunehmende Unterscheidung zwischen „aufgeschriebener Zeit“ und „Zeit der Aufschreibung“[189] wird hier also besonders anschaulich. Der 15. Juli 1929 als erstes eingetragenes Datum dient vornehmlich der Festlegung des Zeitpunkts der Niederschrift, der Tag als solcher spielt im Eintrag keine direkte Rolle und wird vom Autor nicht reflektiert. Dies setzt sich in mehreren Einträgen bis zum September 1929 fort, in dem der autobiographische Rückblick abgeschlossen wurde. Das Tagebuch führte Wach aber weiter. Ob er schon vor dem Juli 1929 Tagebuchschreiber war, muss offenbleiben. Die biographischen Notizen von 1929 sind jedenfalls die frühesten erhaltenen Tagebuchaufzeichnungen des Künstlers und es ist anzunehmen, dass sie sein Tagebuchgenerator waren. Für die Jahre bis 1934 liegen weitere Tagebuchaufzeichnungen von Wach vor, wobei sich in der Fortsetzung des Tagebuchschreibens für den Autor die Funktion immer mehr wandelte, der Schreibprozess als solcher immer stärker in den Vordergrund trat und das Tagebuchschreiben für den Künstler zu einem wichtigen Akt der Selbst- und Innenbeschau wurde.[190]

187 Aloys Wach, Biographische Notizen 1929 (mit Nachträgen 1931), Eintrag 16.7.1929.

188 Vgl. Philippe Lejeune, Datierte Spuren in Serie. Tagebücher und ihre Autoren, in: Rüdiger Graf/Janosch Steuwer (Hg.), Selbstreflexionen und Weltdeutungen. Tagebücher in der Geschichte und der Geschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts, Göttingen 2015, 37–46, 41.

189 Vgl. dazu u.a. Arno Dusini, Tagebuch. Möglichkeiten einer Gattung, München 2005, 186.

190 Zu den verschiedenen Motiven und Funktionen des Tagebuchschreibens vgl. das Kapitel 1.3 sowie Nicole Seifert, Tagebuchschreiben als Praxis, in: Renate Hof/Susanne Rohr (Hg.), Inszenierte Erfahrung. Gender und Genre in Tagebuch, Autobiographie, Essay, Tübingen 2008, 39–60; Dusini, Tagebuch.

Die ursprüngliche Intention der biographischen Notizen von 1929 war eine sehr spezifische: Die Niederschrift sollte Informationen für eine geplante biographische Darstellung des Künstlers liefern, das heißt Wach erstellte seine biographischen Notizen im Auftrag. 1930 erschien im Jahrbuch der Innviertler Künstlergilde ein Beitrag mit dem Titel „Aloys Wach. Vom Leben und Streben eines Künstlers".[191] Der Autor, der Benediktinerpater Laurenz Kilger, eröffnete seinen Beitrag mit folgender Bemerkung: „Ich habe Wachs biographische Notizen vor mir und meine, ich muß recht viel daraus abschreiben, weil ich es selbst nicht so gut sagen kann."[192] Kilgers Beitrag basiert tatsächlich sehr unmittelbar auf Wachs biographischen Notizen, teilweise sind Textstellen daraus als direkte Zitate ausgewiesen. Wach selbst wies in seinen Notizen auf deren Funktion als Vorlage für den Text des Benediktinerpaters hin. In einem Eintrag vom September 1929 hielt er fest:

> „Bis hierher sind die Aufzeichnungen von Dr. P. Laurenz Kilger/St. Ottilien (Bayern) benützt worden für den Text des Jahrbuches der Innviertler Künstlergilde für das Jahr 1930. Ich bin mit dem Text ganz einverstanden, obwohl die literarische Art hintan gesetzt ist, was aber nichts macht, denn der Sinn der Sache ist wichtig, nicht so sehr die Form."[193]

Nicht als intimer Lebensrückblick, sondern bereits mit potentiellen Leserinnen und Lesern vor Augen wurde dieses autobiographische Dokument also verfasst. Aloys Wach war zu diesem Zeitpunkt 37 Jahre alt, seit 10 Jahren in Braunau im Innviertel ansässig und Mitglied mehrerer Künstlervereinigungen. Er hatte intensive Lebensphasen hinter sich, wechselnden künstlerischen Erfolg und viele offene Fragen, die den Sinn des Lebens und das Wesen der Kunst betrafen. Die auto/biographischen Aufzeichnungen des Jahres 1929 waren für Wach Anlass, dies alles zu reflektieren.

Wach begann seinen autobiographischen Rückblick „klassisch" mit Ort und Datum seiner Geburt:

> „Bin in Lambach, Bz. Wels, Ob. Öst., am 30. April 1892 geboren worden."[194]

Er fuhr fort mit Angaben zum Beruf des Vaters und zu den Lebenswegen seiner neun Geschwister. Er berichtete von der Mutter und Großmutter und schloss die

191 Laurenz Kilger, Aloys Wach, Vom Leben und Streben eines Künstlers, in: *Jahrbuch Innviertler Künstlergilde* 1930, o. S. Der Text wurde gleichlautend auch publiziert in: *Der getreue Eckart*, 7 (1929), Heft 3, 209–218.

192 Kilger, Aloys Wach, o. S.

193 Aloys Wach, Biographische Notizen 1929 (mit Nachträgen 1931), Eintrag 24.9.1929.

194 Aloys Wach, Biographische Notizen 1929 (mit Nachträgen 1931), Eintrag 15.7.1929.

kurze Einführung in seine Familienverhältnisse mit einer Reflexion über das autobiographische Schreiben:

> „Man sagt es sei der Mensch, wie er geboren ist, die Summe von Generationen. Ich habe viel nachdenken müssen darüber und es ist viel Wahres daran. Was aber aufersteht und wach wird, wenn man aus den Kräften der Generationen schöpft, ist sehr merkwürdig. Wenn man dann versucht, über sich selbst zu schreiben, so wird das Bild etwas vielseitig; denn man ist wahrhaft nicht allein. Es spielt so viel mit herein, das gesagt sein muss, sonst kann man das eigene Wesen nicht verständlich machen. Ich selbst, wer bin ich selbst? Und wie erscheine ich, wenn ich mich objektiviere? So möchte ich, ehe ich mich selbst beschreibe; was ich getan habe und wie ich wurde, was ich jetzt bin – so möchte ich ganz klar meine Bedingnis aufzeigen."[195]

Mit diesen grundsätzlichen Überlegungen leitete Wach von der Schilderung der „äußeren" Bedingungen seiner Kindheit über zu den „inneren". Er beschrieb sich – und hier lässt sich ein zentrales Narrativ der Künstlerauto/biographik finden – als Außenseiter-Kind:

> „Seit meiner frühesten Kindheit habe ich eine merkwürdige Neigung zu einer sonderbaren Art von Phantastik. Wie ich klein war und dann ein Junge, war ich gern allein. Und absonderbare Gedanken und Vorstellungen führten in mir ein Eigenleben. Allein sein, das habe ich gern gehabt. War ich mit meinen Geschwistern zusammen, so war ich ein Übeltäter, der Unfrieden stiftete. So ein richtiges kindhaftes Kind war ich wohl niemals."[196]

Nicht nur sein Außenseitertum führte Wach bereits ganz zu Beginn seines Lebensberichts an. Besonders bedeutsam – er bemühte sich sichtlich um eine möglichst präzise Beschreibung des schwer Darstellbaren – erschien ihm auch seine „naturhafte okkulte Begabung", die er als Kind aufgewiesen habe und die ihm für zentrale Züge seiner Persönlichkeit, das heißt auch seiner Künstlerpersönlichkeit, bedeutend erschien.

> „Wie ich es heute sage, hatte ich als Kind eine naturhafte, okkulte Begabung, d.h. eine angeborene Art Hellsicht. Mein Bewusstseinszustand war dem heutigen ganz verschieden,

195 Aloys Wach, Biographische Notizen 1929 (mit Nachträgen 1931), Eintrag 15.7.1929.

196 Aloys Wach, Biographische Notizen 1929 (mit Nachträgen 1931), Eintrag 15.7.1929. Der Biograph Laurenz Kilger nahm in seiner biographischen Darstellung dieses Motiv nur allzu gern auf: „Der kleine Aloys war ein einsames, mit seltener Phantasie begabtes Kind." Vgl. Kilger, Aloys Wach, o. S.

ich hatte sozusagen zwei Ebenen, auf denen ich Erlebnisse hatte. Oft auf beiden zu gleicher Zeit. Das Wie ist schwer zu schildern. Tatsache ist das, denn dadurch erklärt sich auch der Hang zur Absonderung, zur Einschichtigkeit. Die Hellsichtigkeit hat sich bald verloren. Die Aussagen der Schriften über dieses Gebiet haben mir viel erklärt. Heute, wo ich weiß, dass die Möglichkeit eines Kontaktes besteht mit den Strömen des Astralen, heute weiß ich, dass ich damals als Kind naturhaft mich in diese Ströme einfügen konnte und dadurch bildhaft schauen konnte und Unerklärliches sah, das heute noch zum Teil in meiner Erinnerung haftet. Es ist mir heute noch rätselhaft wie damals. Nur: als Kind schien mir das Erlebte selbst verständlich, einfach, durchsichtig. Ich habe nicht gefragt. Es war meine Welt. […] Davon berichten muss ich, denn die Art zu sehen und insbesondere Farben zu sehen, datiert aus jener fernen, raumlosen Kinderzeit.“[197]

Seine künstlerische Tätigkeit interpretierte Wach in seinem Lebensrückblick als seine Form der Selbstfindung („Es ist keine malerische Begabung, sondern eine spezifische Art der Selbstfindung durch das tätige Werk“),[198] dementsprechend konnte ihn nicht die akademische Ausbildung zum Künstler werden lassen, sondern nur das Leben selbst, beziehungsweise die „Erfahrungen“. Seinen Ausbildungsweg schilderte er daher wieder nur kursorisch. Über die Ausbildungsstationen – Volksschule Lambach, Sängerknabe im Stift Lambach, Bürgerschule Wels, Kaufmannslehre und schließlich Akademie in Wien und München – berichtete er in seinem Rückblick zunächst nicht viel, eigentlich erfolgte nur die Bewertung dieser Stationen als „nutzlos“.[199] An späterer Stelle, im Eintrag des darauffolgenden Tages (16. Juli 1929), kam er allerdings nochmals auf jene Jahre zurück. Erst die Begegnung mit Richard Janthur, der in Berlin sein Lehrer wurde, wertete er als „ersten Schlüssel, der taugte“, der zweite sei die „gute moderne Literatur“ gewesen, Balzac und Strindberg.[200]

Es folgte eine Beschreibung seiner Zeit in Paris. Wach reiste 1913 nach Paris, tauchte dort in die großstädtische Künstlerbohème ein, machte Drogenerfahrungen, lebte in bitterer Armut und lernte vor allem die expressionistische Ausdrucksweise kennen. Zum Zeitpunkt der Niederschrift seiner „biographischen Notizen“ hatte er sich nicht nur von dieser Lebensphase, sondern vor allem vom Expressionismus klar distanziert. Es verwundert daher nicht, dass die Erwähnung der Pariser Zeit zu-

197 Aloys Wach, Biographische Notizen 1929 (mit Nachträgen 1931), Eintrag 15.7.1929.
198 Aloys Wach, Biographische Notizen 1929 (mit Nachträgen 1931), Eintrag 15.7.1929.
199 Aloys Wach, Biographische Notizen 1929 (mit Nachträgen 1931), Eintrag 15.7.1929. Konkret heißt es: „Es scheint mir überflüssig zu sein, die nutzlosen Stationen des Lebens zu verzeichnen; jene Zeiten, in denen man sinnlos nach dem Schlüssel des eigenen Wesens getastet hat.“
200 Aloys Wach, Biographische Notizen 1929 (mit Nachträgen 1931), Eintrag 15.7.1929.

nächst sehr kurz ausfällt, in einem späteren Eintrag wird er nochmals ausführlicher darauf zurückkommen. Zunächst erfolgte lediglich eine knappe und ambivalente Bewertung dieser zweifellos prägenden Lebensphase des Künstlers: Einerseits habe er in Paris „gelernt zu sein wie ich bin und so zu zeichnen". Andererseits sei „man" „unter dem Suggestionswort modern" gewesen – „und das war entsetzlich".[201] Mit der Verwendung des kollektiven „man" versuchte Wach seine „Verirrung" als eine allgemeine der Zeit einzuordnen. Die Bedeutung jener Lebensphase für seine Selbstfindung sprach ihr Wach allerdings nicht ab. Nach einigen Überlegungen zu Fragen der Religiosität endet Wachs erster „biographischer" Tagebucheintrag.

Er setzte am nächsten Tag fort, wobei ihn gleich zu Beginn offenbar fundamentale Zweifel hinsichtlich seines Tuns befielen: „Meine Niederschrift wird ihren Zweck verfehlen: was ich fixiere, sind philosophische Fragmente, kein Lebensbild, das ich festhalten soll."[202] Wach hatte somit eine klare Vorstellung seines „Auftrags" vor Augen, nämlich ein möglichst kohärentes Lebensbild, eine biographische Niederschrift nach klassischen Kriterien zu verfassen. Zumindest in den nächsten Abschnitten bemühte er sich, diesem Idealbild wieder näherzukommen, er setzte die Lebenserzählung allerdings nicht dort fort, wo er am Vortag endete, sondern begann nochmals vorne bei der Kindheit, mit Gedanken, die seine bisherigen Erzählungen ergänzten, die Schul- und Ausbildungsjahre wurden diesmal ausführlicher dargestellt. In dieser Darstellung lässt sich wieder eine der „biographischen Formeln" (Kris/Kurz) der Künstlerbiographik erkennen: Es geht um die Widerstände, die dem jugendlichen Talent auf seinem Weg zum Künstlerberuf entgegengebracht werden. Wach schilderte eindringlich die Erwartung der Familie, den Kaufmannsberuf zu erlernen („Es ist grotesk: ich und Kaufmann!") und die erste Zurückweisung der Münchner Akademie, die ihn als untalentiert abqualifiziert habe. Er führte die Erzählung aus bis zum Wendepunkt, als er in Berlin Richard Janthur kennengelernt hatte. Der Eintrag vom 16. Juli 1927 endete wiederum mit dem Zweifel und der Verunsicherung über die angemessene Art des biographischen Schreibens:

> „Es widerstrebt mir, die Umwege alle zu beschreiben, die ich machen musste, um endlich selbständig arbeiten zu können. Es ist so unerfreulich, die nutzlosen Anstrengungen zu rekonstruieren. Von der wirklichen Entwicklung zu schreiben, ist schwerer und weitschweifig. So verfällt man ins Anekdotische. Das kann man erübrigen. So will ich nun mehr schlagwortartig alles Weitere festhalten."[203]

201 Aloys Wach, Biographische Notizen 1929 (mit Nachträgen 1931), Eintrag 15.7.1929.
202 Aloys Wach, Biographische Notizen 1929 (mit Nachträgen 1931, Eintrag 16.7.1929.
203 Aloys Wach, Biographische Notizen 1929 (mit Nachträgen 1931), Eintrag 15.7.1929.

Die folgenden Einträge von Juli und August 1929 sind kürzer als die beiden ersten, und die biographischen Erzählungen traten zugunsten von allgemeinen Gedanken und tagesaktuellen Aufzeichnungen immer mehr in den Hintergrund. Den Lebensverlauf führte er dennoch weiter, mit Einträgen zur Pariser Zeit, zur Rückkehr nach München, die 1915 erfolgt ist, und seinem späteren Engagement in der Münchner Räterepublik 1918/19 bis hin zur Übersiedlung ins oberösterreichische Innviertel. Wie angekündigt erfolgte die Darstellung „schlagwortartig“, in sehr kurzen, oft unvollständigen Sätzen. Am ausführlichsten noch beschrieb er die Pariser Zeit, die mittlerweile vollzogene Distanz vom expressionistischen Malstil ist wieder deutlich spürbar. Manches wurde dennoch positiv bilanziert, zum Beispiel die durch Geldmangel erzwungene Not, die dem Künstler ein „anderes“ Paris offenbart habe:

> „Die Not dieser 14 Tage hat mir genützt, ich habe gesehen, was ich sonst niemals in Paris sehen konnte: die Armut, die Formen der Trostlosigkeit, des Elends. Und fand, dass die Bezirke des Elends schöne Lichtseiten menschlicher Größe aufwiesen. Seit damals besteht eine warme Sympathie für die Menschen unterm Rad. Unter den Enterbten fand ich viel Herzensgüte und eine Schönheit der Denkungsart, die ich lieben lernte.“[204]

Über seine künstlerische Entwicklung, seine Auseinandersetzung mit dem Expressionismus gab er Auskunft, indem er sich als beeinflusst darstellte, als Suchender, der einer „Mode“ folgend den für ihn offenbar nicht richtigen Weg eingeschlagen hatte:

> „Wir waren in der Schweizer Akademie (Acad. Colarossi). […] Klassenobmann bei Colarossi war ein Schweizer Maler Kempter[205]. Habe mich mit ihm angefreundet. Er hatte einen Vertrag mit einem Kunsthändler in Zürich. Und war gewollt modern. Hatte mich mit Absicht beeinflusst: ich erinnere mich, wie ich eines Abends beim Akt eine schöne, klare, sichere Figur zeichnete; klassisch und von großer Harmonie. Er schrieb spöttisch darunter: Ernst? Und da damals einige Maler bereits extravagant die Natur zerlegten, verbogen, so eignete ich mir diese Methode an. Suchend, ziellos, unharmonisch. Nur die Schilderungen des Armutsmilieus, die ich damals ganz absichtslos skizzierte, waren gut. Sie waren frei gezeichnet, ohne Tendenz: nur bemüht, den Kern des Tatsächlichen aufzuzeigen.“[206]

---

204 Aloys Wach, Biographische Notizen 1929 (mit Nachträgen 1931), Eintrag 31.7.1929.

205 Vermutl. Ernst Kempter (1891–1958), Schweizer Maler und Graphiker. Vgl. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Lexikon zur Kunst in der Schweiz, abrufbar unter http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4025616 (2.9.2019).

206 Aloys Wach, Biographische Notizen 1929 (mit Nachträgen 1931), Eintrag 31.7.1929.

In der Wortwahl und Argumentation finden sich hier Formulierungen, die dem zeitgenössischen konservativen beziehungsweise völkisch-nationalen Kunstdiskurs entsprechen. Zentral dafür ist die Gegenüberstellung einer „gewollten", rational-intellektuell begründeten Moderne mit einem von innen kommenden, harmonischen und offenbar natürlichen künstlerischen Ausdruck. Wachs Schilderung stimmt mit diesem Diskurs überein, sowohl inhaltlich wie auch in der Wortwahl.[207] Seine Abgrenzung vom Expressionismus erfolgte somit keineswegs aus opportunistischen oder strategischen Gründen erst in der Zeit der NS-Herrschaft, ganz klar hat er diesen Bruch bereits in den 1920er-Jahren vollzogen. Zum Pariser „Irrweg" gehörte rückblickend auch die Drogenerfahrung. Im Vergleich zu einer sehr viel ausführlicheren Darstellung in einem erhaltenen Brief des Künstlers an den Verleger und Freund Reinhard Zenz von 1916[208] fand sie in den „biographischen Notizen" nur knappe Erwähnung:

> „In der letzten Pariser Zeit meist im Alkohol- oder Cocainrausch. Paris schien trüb zu enden. […] In Paris sah ich viel Rühmenswertes. Den Invalidendom mit Napoleons Grab, Versailles – wirklich bewegt haben mich nur einige Kunstwerke, einige Stunden mit Menschen und die entsetzliche Reaktion nach dem Cocain."[209]

Aufgrund des Krieges mussten Wach, seine spätere Frau und andere Freunde aus Deutschland Paris verlassen, was er nachträglich als „Unser Glück: wir mussten fort" resümierte. Nach einer kurzen Zeit am Land und in Stuttgart ging er zurück nach München. Staccatoartig dazu folgende Aufzeichnungen:

> „Nach München zurück. Georgenstraße. Bekanntschaft mit Anthroposophen um Steiner. Guter Einfluss, Rückfindung zur Mystik. Bekanntschaft mit Alexander v. Bernus, dem Dichter. Er hat mich protegiert. Alfred Schmid-Noerr, Schrimpf, Scheffler. Mit Birnbacher in der Neuen Secession ausgestellt. War Mitarbeiter im ‚Sturm' Berlin. Viel radiert und Holzschnitte gemacht. Wie am Ammersee. Freundschaft mit Kapellmeister Walter Blume. In Goltz' Neuer Galerie stellte ich aus, nachdem ich 1916 eine Kollektivausstellung dort hatte. Im Kunsthaus ‚Das Reich' eine große Ausstellung während des Krieges. Alles

207 Vgl. z.B. die Begrifflichkeit „ohne Tendenz". „Tendenzkunst" war ein typischer Kampfbegriff im völkischen Kunstdiskurs zur Bezeichnung moderner Kunstbewegungen. Auf die Titelseite seiner „Biographischen Notizen" stellte Wach auch ein Zitat des völkischen Kunsttheoretikers Paul Schulze-Naumburg (NSDAP-Mitglied seit 1930 und wesentlicher Wegbereiter nationalsozialistischer Kunstideologie) voran.

208 OÖLM, Bibliothek, NL Wach, Sch. 1, AW an Reinhold Zenz, [München] 6.8.1916.

209 Aloys Wach, Biographische Notizen 1929 (mit Nachträgen 1931, Eintrag 31.7.1929.

ist vergangen und vergessen. Gott sei Dank. Meine Arbeiten von damals sind mir heute unverdaulich. Es ist schade, dass Bilder nicht kaputt gehen wie Schuhe, die man trägt."[210]

In diesem kurzen Abschnitt ist zwar viel an Information untergebracht, der verwendete knappe Sprachstil betont aber die Distanz, die er zu dieser Lebensphase mittlerweile eingenommen hatte. Interessant ist die in Zusammenhang mit dem Anthroposophen Rudolf Steiner verwendete Formulierung „Rückfindung zur Mystik". Mit „Rückfindung" ist wohl impliziert, dass er nach einem langen Irrweg zu dem *zurück*gefunden hat, was er als natürliche Begabung seiner Kindheit bereits anfangs beschrieben hatte. Wachs intensive Beschäftigung mit Mystik und Okkultismus, die Anfang der 1920er einsetzte, wurde von ihm somit nicht als neuer Weg, sondern als „Rückkehr", vielleicht auch als „Heimkehr" dargestellt.

Im folgenden Abschnitt widmete sich Wach – wieder eher kurz – seinem politischen Engagement in der Münchner Räterepublik 1918.[211] Über seine Motive und seine eigentliche Tätigkeit erfahren wir dabei nichts, lediglich, dass es Egon Wertheimer[212] war, der ihn mit der Bewegung in Kontakt brachte.

> „Durch Egon Wertheimer aus Ranshofen, den ich im letzten Kriegsjahr in Wien, während meiner Kommandierung kennen lernte, durch Karl Schossleitner (vom Kriegspressequartier) – kam ich nach dem Krieg (in München) in Fühlung mit den Leuten der sozialen Revolution. E. W. war bei seinem Professor (der Universität) Privatsekretär geworden; sein Professor war Finanzminister unter Eisner. So kam ich eigentlich durch ihn in das Fahrwasser, das mich aus München fliehen ließ nachher. […] Nach der Flucht aus München Monate in Lambach daheim. Freund Ebner aus Tirol, ein tüchtiger Maler, ehemaliger Offizier der Kaiserjäger, warnte mich brieflich vor der Rückkehr nach München. Die weiße Garde forsche nach mir. Trotzdem kamen wir für einige Tage nach München, um zu packen und zu übersiedeln, über Burghausen nach Ach-Überaggern. […] In dieser Zeit hatte ich in Frankfurt am Main, bei Kunstsalon Goldschmidt, eine größere kubistische Ausstellung. Durch freundschaftliche Bemühungen des jüd. Dichters Alfred Wolfenstein setzte ich zu guten Preisen viel ab, Bilder und Aquarelle. Sodass wir Mittel hatten und uns in Österreichs Einöde einrichten konnten."[213]

---

210 Aloys Wach, Biographische Notizen 1929 (mit Nachträgen 1931, Eintrag 31.7.1929.

211 Vgl. dazu ausführlich im Kapitel 4.3.2.

212 Egon Ranshofen-Wertheimer (1894–1957), Rechts- und Staatswissenschafter, Publizist und Diplomat. Wertheimer wuchs auf dem seiner Familie gehörigen Gut Ranshofen bei Braunau am Inn auf, engagierte sich im linksgerichteten politischen Milieu der Zwischenkriegszeit und emigrierte 1940 in die USA. Vgl. u.a. Tamara Rachbauer/Manfred Rachbauer, Ranshofen – Geschichte(n) auf Schritt und Tritt, Norderstedt 2012.

213 Aloys Wach, Biographische Notizen 1929 (mit Nachträgen 1931), Eintrag 1.8.1929.

Ebenso wie die Pariser Zeit wurde also auch das politische Engagement in München sehr kurz und eher in Form eines Irrwegs abgetan. Dies entsprach sicherlich Wachs eigener Einschätzung dieser Lebensphase, andererseits darf nicht übersehen werden, dass Wach mittlerweile ein etablierter Künstler im konservativen Milieu der österreichischen Zwischenkriegszeit war, links-revolutionäre Kontakte wären bei allem Zugeständnis an künstlerische Extravaganzen kaum karrierefördernd gewesen.[214]

Mit der Ankunft in „Österreichs Einöde" nach all den abenteuerlichen Streifzügen in der großen Welt kehrte für Wach, biographisch wie künstlerisch, so etwas wie Ruhe und Friede ein. Er stellte dies wie folgt dar:

> „Unsere schönste Zeit begann. Einsamkeit, Wald, Ruhe. Meine Frau wurde gesund und heiter. Zu Neujahr 1919 kam unser Kind zu uns. In der ländlichen Umgebung gedieh der Expressionismus nicht. Er war im Wald und in der natürlichen Atmosphäre absurd. So artete er aus, er führte ins Extrem und ging an sich selbst zugrunde."[215]

Die folgenden Abschnitte sind der Kunst gewidmet, die in jenen Jahren entstand. Wach berichtete von den religiösen Bildern, „die mir heut keinesfalls mehr entsprechen", womit er nicht meinte, dass er von der religiösen Kunst abgekehrt sei, sondern vielmehr, dass sich seine religiösen Vorstellungen verändert hätten: „Dieser Jesus Christ ist nicht der Heiland, der Allgütige, Sanfte, sondern ein abgründiger Okkultist! Ich habe das seinerzeit nicht verstanden."[216]

Zwischen den Auflistungen an Werken und philosophischen Gedankenskizzen tauchte in einem Eintrag von August 1929 erstmals eine Anspielung auf, die Bezug nimmt auf Wachs großes „Schappeller-Abenteuer".[217] Es ist verwunderlich, dass Wach dieses Thema nur mit einer kurzen Erwähnung in seine Notizen einbrachte, zumal zum Zeitpunkt der Aufzeichnungen, im Jahr 1929, die Affäre rund um Carl Schappeller an einem medialen Höhepunkt angelangt war.

Kurz nach dieser Passage, im Eintrag vom 9. August, vermerkte Wach, dass nun die Aufzeichnungen endeten, die er für P. Laurenz Kilger verfasst hatte. Offenbar hat Wach seine Notizen aber nicht nur Kilger übergeben, denn in einem nächsten Eintrag (24. September) führte er an:

---

214 Interessant ist daher auch, dass Laurenz Kilger diese Passage in seiner sonst so eng auf den biographischen Notizen Wachs beruhenden Darstellung nicht aufgenommen bzw. das Engagement für die Räterepublik generell nicht erwähnt hat. Vgl. Kilger, Aloys Wach.

215 Aloys Wach, Biographische Notizen 1929 (mit Nachträgen 1931), Eintrag 1.8.1929.

216 Aloys Wach, Biographische Notizen 1929 (mit Nachträgen 1931), Eintrag 1.8.1929.

217 Zur „Affäre Schappeller" vgl. ausführlich im Kapitel 3.3.2.

> „P. Werigand Mayr OSB/Seekirchen am Attersee, schrieb ebenfalls eine Abhandlung über meine Arbeiten in den letzten Tagen. Mit ihr bin ich sehr einverstanden, auch was die Form anbelangt. Hans v. Hammerstein[218] sagt wortwörtlich: den Aufsatz finde ich recht nett, nur etwas kalendermäßig in der Tonart.'"[219]

Und weiter:

> „Am 22. XI. gingen mir 10 Exemplare des I.K. Gildenalmanachs zu. Hammersteins Essay über Kubin ist gut. Ich selbst bin nun der Meinung, ob nicht doch der Text von P. Kilger über mich und meine Arbeit sich innerhalb des Almanachs höchst merkwürdig ausnimmt. Zwei Tage war ich deprimiert und nun finde ich mich darein, weil es nicht mehr zu ändern ist. Nützen wird mir der ganze Almanach 1930 nichts. Es ist wie verhext, alle Chancen, die mir geboten sind, kann ich nicht benützen. Der Aufsatz in der ‚Kirchenkunst', von P. W Mayr, erscheint noch im Dezember dieses Jahres."[220]

Obwohl die im Auftrag verfassten biographischen Notizen damit abgeschlossen waren, führte Wach seine Aufzeichnungen, nunmehr stärker im „klassischen" Tagebuchduktus unter Bezugnahme auf tagesaktuelles Geschehen, bis November 1929 weiter.[221]

Im Heft finden sich schließlich noch zwei Nachträge von 1931, die zweifellos eine Reflexion einer späteren Relektüre des Geschriebenen darstellen.[222] Er ging darin nochmals auf den ursprünglichen Zweck seiner Notizen ein, und nachdem schon die Einträge von 1929 erkennen ließen, dass er mit dem auf Basis seiner Aufzeichnungen verfassten Bericht Kilgers nicht glücklich war, kam die Kritik nun noch deutlicher:

> „Es ist schade: der Mönch [Anm.: P. Laurenz Kilger] hatte mir nicht genützt mit dem Text im Jahrbuch der Gilde. Anhand meiner Aufzeichnungen, die hier vorliegen, hätte er et-

218 Hans (von) Hammerstein (1881–1947), Schriftsteller, Beamter und Politiker. Hammerstein war Mitglied der Innviertler Künstlergilde und eng mit Wach (und Alfred Kubin) befreundet. 1934 wurde er zum Sicherheitsdirektor Oberösterreichs ernannt, 1936 wurde er Justizminister des österreichischen Ständestaats.

219 Aloys Wach, Biographische Notizen 1929 (mit Nachträgen 1931), Eintrag 24.9.1929.

220 Aloys Wach, Biographische Notizen 1929 (mit Nachträgen 1931), Eintrag 24.9.1929.

221 Aus dem Jahr 1929 finden sich noch zwei Einträge (vom 23. und 24.11.1929), er berichtete darin über einen Konflikt mit dem Linzer bischöflichen Ordinariat.

222 Zur Bedeutung der „Relektüre" in der Praxis des Tagebuchschreibens vgl. Seifert, Tagebuchschreiben als Praxis, 45; Christiane Holm, Montag Ich. Dienstag Ich. Mittwoch Ich. Versuch einer Phänomenologie des Diaristischen, in: Helmut Gold/Christiane Holm/Eva Bös/Tine Nowak (Hg.), @bsolut privat!? Vom Tagebuch zum Weblog, Heidelberg 2008, 10–50, 38.

was ganz Anderes herauskrystallisieren müssen. So bin ich durch ihn eigentlich blamiert worden."[223]

Im letzten Eintrag vom 25. Mai 1931 nahm er seine harsche Kritik aber wieder zurück und meinte:

„Was hat das Äußere zu tun mit dem Wirklichen? Es ist ganz umsonst, zu kritisieren, es im Nachhinein besser wissen zu wollen. Wie es ist, ist es gut. Schreibst du etwas nieder, so ist's im selben Momente verfehlt; am meisten Selbstfixierungen. Der momentane Ärger und die momentane Ansicht darf nicht zu plötzlichen weittragenden Entscheidungen führen. Es ergibt sich alles von selbst."[224]

In dieser Relativierung seiner Kritik schwingt viel mit von Wachs bereits andernorts postulierter Skepsis der Möglichkeit autobiographischer Darstellung. Ein auch von anderen AutobiographInnen oftmals beschriebenes „Sich-selbst-nicht-Wiedererkennen" in den eigenen Aufzeichnungen, basierend auf der Transformation von Gefühlen und Wahrnehmungen in Textform, ist genau das Phänomen, das Wach hier beschreibt. Bei ihm wurde dies insofern noch verstärkt, als es eine andere Person war, die seine Aufzeichnungen und damit ihn als biographisches Subjekt nicht verstanden und nicht adäquat wiedergegeben hatte. Dennoch schloss Wach versöhnlich ab und führte das eigene Tagebuchschreiben weiter. Die Form der überlieferten späteren Tagebuchaufzeichnungen zeigt, dass auch diese vermutlich nicht nur privat, sondern für eine eventuelle Öffentlichkeit (mit-)geschrieben wurden.[225]

Im Nachlass des Künstlers befindet sich schließlich noch ein kurzer handschriftlicher Text mit dem Titel „Das Tagebuch", der den Anschein erweckt, als wollte Wach eine Art Zusammenfassung oder Essenz seiner bis dahin geschriebenen Tagebuchaufzeichnungen verfassen. Der Künstler resümierte dabei nicht zuletzt über die Unmöglichkeit auto/biographischer Erkenntnis:

„Ich habe nur weniges aus dem Buch notieren können, die Fülle überwältigt. Es reihen sich Erregungen, bergauf und ab fluten Mut und Mutlosigkeit. Zeugnisse von Stunden der Niedergeschlagenheit, der Hoffnung, des Trostes, fluchender Verzweiflung und himm-

223 Aloys Wach, Biographische Notizen 1929 (mit Nachträgen 1931), Eintrag 9.3.1931.

224 Aloys Wach, Biographische Notizen 1929 (mit Nachträgen 1931), Eintrag 25.3.1931.

225 So sind die ursprünglich handschriftlichen auf lose Blätter geschriebenen Einträge auch in einer maschinschriftlichen und gebundenen Fassung erhalten. Die durchaus nicht unübliche Praxis des Übertragens/Abschreibens/Kopierens von Tagebüchern verweist zumindest auf die Möglichkeit einer geplanten späteren, nicht ausschließlich individuellen Verwendung der Aufzeichnungen.

> lisch strahlender Erkenntnisse. Träume wechseln mit Tagerlebnissen und deren sonderbaren Deutung. Da steht einmal in lapidarer Kürze ein knappes Kapitel, das der Wahnwitz oder die Hellsicht diktiert haben mochte – wer weiß es, wer ahnts? […] Mit heißem Kopf lege ich die Blätter von mir. Es ist wohl zuviel. Ich bin hilflos. Ich glaube, wohl selten habe ich versucht derart erschüttert einzuschlafen. Kreuz und quer schieben sich Bilder. Endlich falle ich in Dämmerung; es sinkt das Dunkel über mir zusammen, grau verschwimme ich selbst in die sanfte Auflösung, die Schlaf ist."[226]

*Resümierend*

Zu Aloys Wach, der als Künstler sowohl zu Lebzeiten wie auch posthum wesentlich unbekannter war/ist als Kubin und Kokoschka, liegen naturgemäß weniger auto/biographische Publikationen vor. Diese basieren übereinstimmend – und das konnte hier klar aufgezeigt werden – auf Wachs eigenen „biographischen Notizen". Das überlieferte biographische Bild des Künstlers stimmt mit seinem eigenen autobiographischen Narrativ völlig überein. Mit seinen 1929 verfassten „biogr.[aphischen] Notizen" erstellte Wach die Vorlage für eine von einem anderen Autor verfasste Biographie über ihn. Ähnlich wie zunächst auch Kokoschka trat Wach damit nicht als Autobiograph auf, gab aber das biographische Narrativ, das über ihn in Umlauf gebracht wurde, dezidiert selbst vor. Gekennzeichnet war dieses Narrativ von einer starken Übereinstimmung mit den von Kris/Kurz beschriebenen „biographischen Formeln" der Künstlerbiographie. In seinen autobiographischen Selbstreflexionen schrieb sich Wach in das Bild des sensiblen, feinfühligen Künstlers ein, der außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft steht und von dieser auch allzu oft nicht verstanden wird. Seinem spirituellen Ansatz folgend präsentierte er sich auch als Mensch mit übersinnlicher Veranlagung, was wiederum eine hohe Übereinstimmung mit bekannten Künstlerstereotypen aufweist. Obwohl es in Wachs Leben auch intensiv politische Phasen gab, nahmen diese in den „biographischen Notizen" wenig Raum ein beziehungsweise fanden rückblickend lediglich eine Einordnung als Irr- oder Umweg im eigentlichen Dasein als Künstler.

226 Aloys Wach, Das Tagebuch, unveröff. Manuskript.

## 2.4 Erika Giovanna Klien – Autobiographische Fragmente

### 2.4.1 Erklärungen zu einem Negativbefund

„Well – what I think about myself, is definitely not subconscious –
I know damnwell what's what." [227]

Erika Giovanna Klien verfasste keine Autobiographie und hinterließ auch keine andersgeartete selbstverfasste Lebensdarstellung, zumindest ist nach derzeitigem Forschungsstand keine solche bekannt oder überliefert. Alles, was in der kunsthistorischen Forschung bislang über die Künstlerin biographisch in Erfahrung gebracht werden konnte, erschließt sich vorwiegend aus überlieferten Briefen. Geschlechtsspezifisch betrachtet ist der Befund nicht überraschend, dass Quellen, die oft unbeabsichtigt ihren Weg in die Öffentlichkeit fanden, mangels bewusst veröffentlichter oder hinterlassener biographischer Texte an deren Stelle treten.[228] Begründungen für das mangelnde Vorhandensein autobiographischer Darstellungen für Kliens Leben können auf zwei Ebenen gesucht werden: Erstens in der Lebensführung der Künstlerin selbst und zweitens in der posthumen Überlieferungsgeschichte – und beide Ebenen weisen geschlechtsspezifische Charakteristika auf.

Erika Giovanna Klien führte dezidiert kein *autobiographical life* im Sinne von Carl Pletschs Definition, also ein „life lived in anticipation of one's biographers".[229] Vielmehr darf sie wohl – mit aller Vorsicht – als das Gegenbild der bewussten Nachlassgestalterin bezeichnet werden. Während andere KünstlerInnen akribisch jede Ausstellungskritik, Publikation oder Korrespondenz aufbewahren oder archivieren ließen/lassen, schien sich Klien darum wenig gekümmert zu haben. Diese mangelnde Aufmerksamkeit gegenüber der eigenen Imagepflege steht unbedingt in Zusammenhang mit Kliens lebenslangem Existenzkampf und den damit in Verbindung stehenden zeitlichen und finanziellen Einschränkungen. Im März 1930, nachdem sie nach der Übersiedlung nach New York ihre erste erfolgreiche Ausstellung

---

227 Sammlung Mautner Markhof Wien, Prov. NL Klien, Erika Giovanna Klien, „Manuskript einer Anklage gegen Ungenannte", o. D. (1940/50er-Jahre).

228 Vgl. Michaela Holdenried (Hg.), Geschriebenes Leben. Autobiographik von Frauen, Berlin 1995; Petra-Maria Dallinger, „bin ganz dein dunkles Schwesterlein u. geh u. geh u. geh allein". Briefe von Margret Bilger und Elisabeth Karlinsky, in: Petra-Maria Dallinger (Hg.), „Jetzt wo du wieder weg fährst, weiß ich erst wie ich ganz allein bin". Briefwechsel zwischen Margret Bilger und Elisabeth Karlinsky, Linz 2006, 10–20, 10 f.

229 Pletsch, Autobiographical Life, 415.

ihrer eigenen Arbeiten an der *New School for Social Research* gehabt hatte, schrieb sie an ihre Mutter:

> „die Zeitungsnotizen über meine Ausstellung habe ich übersehen – ich bin trostlos – es gibt Büros – die solche Dinge sammeln – das kostet aber $ 10 – ich selbst kann nicht 14 Tage lang täglich 1000 Zeitungen kaufen und lesen – […] – bei d. nächsten Ausstellung zahle ich doch 10 dollar“[230]

Der Mangel an Geld, Zeit und Unterstützung erschwerte eine umsichtige Image- und Nachlasspflege massiv oder anders ausgedrückt: Das Führen eines autobiographischen Lebens muss man sich leisten können. Die Frage der Ressourcen ist zweifellos wichtig, Carl Pletsch folgend ist das bewusst gelebte autobiographische Leben aber vor allem eine Frage der Selbstwahrnehmung hinsichtlich der Rolle, die jemand für sich vorsieht oder erwartet. Es geht also nicht zuletzt um die Beurteilung der eigenen „Biographiewürdigkeit“, und dass es diesbezüglich geschlechterspezifische Unterschiede (zu Ungunsten der weiblichen Künstler) zu beobachten gibt, wurde in dieser Studie bereits besprochen.

Zum zweiten Punkt, der posthumen Überlieferungsgeschichte der autobiographischen Quellen, ist im Falle Kliens Folgendes festzustellen: Es kann davon ausgegangen werden, dass Erika Giovanna Klien zum Zeitpunkt ihres Todes in den 1950er-Jahren keinen systematisch aufgebauten oder betreuten Nachlass hinterließ. Klien war alleinstehend, hilfreiche Netzwerke, Mäzene oder SammlerInnen waren ihr zeitlebens immer mehr abhandengekommen. Es gab nach ihrem Tod auch keine ‚Künstlerwitwe‘, die sich der Nachlasspflege und der Verbreitung posthumen Ruhms widmete, wie dies bei vielen Künstlern der Fall war.[231] Nur die Tatsache, dass Kliens Schwester, die Ärztin Bertha Klien-Moncreiff, die ebenfalls in den USA lebte und für ihre Schwester schon zeitlebens eine wichtige unterstützende Rolle eingenommen hatte, Werk und private Dokumente Kliens aufbewahrte, schuf die Grundlage für die spätere „Entdeckung“ dieses Nachlasses.

Darauf und auf die im Folgenden noch detailliert darzustellende Geschichte dieser Entdeckung wird hier deshalb so ausführlich eingegangen, da ich, wie bereits eingangs postuliert, dem genauen Blick auf die Genese von Nachlässen eine zentrale Rolle in Bezug auf auto/biographische Konstruktionen zuspreche. Wie kam

230 Sammlung Pabst, NL Klien, EGK an Anna Klien, New York 30.3.1930. Erika Giovannas Schreibweise ist davon geprägt, dass sie fast nur Bindestriche als Interpunktionen verwendet.

231 Zur Bedeutung der „Künstlerwitwe“ als Nachlassverwalterin vgl. auch Renate Berger (Hg.), „Und ich sehe nichts, nichts als die Malerei.“ Autobiographische Texte von Künstlerinnen des 18.–20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1987, 12.

ein Nachlass zustande, welche Quellen sind aus welchen Gründen erhalten, welche möglicherweise nicht, wer griff wann wie ein, wer gab wann wem etwas weiter, wie kam es zur gegenwärtigen Zusammensetzung eines biographischen Quellenbestands und nicht zuletzt, welche möglichen Asymmetrien könnten dadurch in Hinblick auf biographische Informationen entstanden sein oder entstehen? Im Falle der Künstlerbiographik zeigt sich dieser quellenkritische Zugang als bislang vernachlässigter Bereich. Während zwar vermehrt Arbeiten zum Bereich der ‚Inszenierung' von Künstlerleben entstehen, gibt es kaum kritische Analysen dazu, wie KünstlerInnen auch durch bewusste ‚Nachlass'-Gestaltung ihr (posthumes) Bild von sich mitkonstruieren.[232]

Im Falle von Erika Giovanna Klien war die Auffindung bzw. Rückbringung ihres von ihrer Schwester verwahrten Nachlasses aus den USA nach Österreich in den 1970ern der Schlüssel für die (Wieder-)Entdeckung der Künstlerin. Als Klien 1957 in New York starb, waren ihr Name und Werk in Österreich völlig vergessen beziehungsweise unbekannt. Im 1976/77 erschienenen Künstlerlexikon „Die österreichischen Maler der Geburtsjahrgänge 1881–1900", in dem insgesamt 1589 bildende KünstlerInnen (davon 388 Frauen) genannt sind, scheint Klien nicht auf.[233] Sie teilt damit das Schicksal vieler entweder freiwillig oder im Zuge von NS-Verfolgung unfreiwillig emigrierter KünstlerInnen, die in Österreich in Vergessenheit gerieten.[234] Zweifellos war sie als emigrierte Künstlerin und Frau doppelt gefährdet, wenig(er) Aufmerksamkeit zu erfahren.

Dies änderte sich in Kliens Fall erst langsam seit der Auffindung des Nachlasses. Die Geschichte dazu schilderte Bernhard Leitner, der als damaliger Architekturstudent und späterer Ordinarius der Universität für angewandte Kunst wesentlichen Anteil daran hatte. Leitner konnte in den 1960er-Jahren Kliens Schwester ausfindig machen und den Ankauf des bei ihr befindlichen Nachlasses durch den Münchner

232 In der Literaturwissenschaft hat sich dafür der Begriff ‚Nachlassbewusstsein' etabliert. Vgl. dazu u.a. ein Forschungsprojekt des Deutschen Literaturarchivs Marbach, abrufbar unter http://www.nachlassbewusstsein.de (2.9.2019). Vgl. weiters Wilhelm Füßl, Übrig bleibt, was übrig bleiben soll. Zur Konstruktion von Biografien durch Nachlässe, in: Berichte zur Wissenschaftsgeschichte (2014), 240–262; 9. Workshop des Netzwerks Biographieforschung an der Universität Wien am 22.4.2016: Der Nachlass" – Ergebnis von Strategien, Konventionen, Routinen und Zufällen?, https://biographieforschung.univie.ac.at (2.9.2019).

233 Heinrich Fuchs, Die österreichischen Maler der Geburtsjahrgänge 1881–1900, 2 Bände, Wien 1976/ 1977. Angaben nach eigener Zählung.

234 Vgl. dazu u.a. John Czaplicka (Hg.), Emigrants and Exiles: A Lost Generation of Austrian Artists in America 1920–1950, Evanston 1996; Andrea Winklbauer/Sabine Fellner (Hg.), Die bessere Hälfte. Jüdische Künstlerinnen bis 1938, Wien 2016.

Kunsthändler und Galeristen Michael Pabst erwirken.[235] In Ausstellungen und Publikationen wurde Leben und Werk der Künstlerin Klien in den folgenden Jahren und Jahrzehnten einer interessierten Öffentlichkeit bekannt gemacht.[236]

An biographischen Dokumenten beinhaltete der damals erworbene Nachlass vor allem den Briefwechsel Kliens mit ihrer Mutter. Überliefert, also im genannten Nachlass erhalten, sind weiterhin einige wenige undatierte autobiographische Fragmente, die aus den letzten Lebensjahren in den 1950ern stammen. Darin finden sich Überlegungen Kliens zu ihrer Existenz als Künstlerin und Frau, für die viele Lebensträume unerfüllt blieben. Ob Klien Tagebuch geschrieben hat und diese Texte Fragmente daraus sind, muss offenbleiben. Generell lässt sich schwer feststellen, wie und von wem die Zusammenstellung des Nachlasses in der Form, wie er sich beim Verkauf darstellte, beeinflusst worden ist. Verschiedene Markierungen an den erhaltenen Dokumenten zeigen, dass Kliens Schwester eine Art Ordnung in dem Nachlass vorgeformt und auch Anstreichungen und Anmerkungen in den Briefen vorgenommen hat. Auffällig ist auch, dass manche Korrespondenzen fehlen, wie zum Beispiel jene zwischen den Schwestern, die es sicherlich gegeben hat. Auch in der überlieferten Korrespondenz Kliens mit ihrer Mutter sind nur die Briefe Kliens erhalten, nicht jene der Mutter, was möglicherweise darauf zurückgeführt werden kann, dass für den Nachlassverkauf nur die originalen Klien-Dokumente (im Sinne von Autographen) als relevant erachtet wurden.

Mangels anderer biographischer Quellen stützt sich die bisherige Künstlerinnenforschung zu Erika Giovanna Klien vor allem auf diesen Briefbestand, aber auch auf andere Korrespondenzen der Künstlerin, die sich an anderen Orten erhalten haben.[237] Die Überlieferung dieses Nachlasses war somit gewissermaßen ein Glücksfall, dennoch muss festgestellt werden, dass die Fragmenthaftigkeit und Lückenhaf-

235 Vgl. Bernhard Leitner, Zur Rezeptionsgeschichte, in: Bernhard Leitner (Hg.), Erika Giovanna Klien. Wien New York 1900–1957, Ostfildern-Ruit 2001.

236 Besonders hervorzuheben ist dabei die Forschungsarbeit von Marietta Mautner Markhof, die zum bestehenden Nachlass auch noch zahlreiche Dokumente und Informationen bei ehemaligen WeggefährtInnen finden konnte. Vgl. Marietta Mautner Markhof, Erika Giovanna Klien 1900–1957, Wien 1987. Vgl. weiters Monika Platzer/Ursula Storch (Hg.), Kinetismus. Wien entdeckt die Avantgarde, Ostfildern 2006, darin besonders: Ulrike Matzer, Die drei Stars der Klasse: Klien-Ullmann-Karlinsky, 60–68; Gerald Bast/Agnes Husslein-Arco/Werner Krejczi/Patrick Werkner (Hg.), Wiener Kinetismus. Eine bewegte Moderne, Wien 2011.

237 Für eine Übersicht dazu und generell zur Bedeutung der Briefe in der biographischen Konstruktion der Künstlerin vgl. auch Birgit Kirchmayr, ‚Entwurzelt in diesem steinernen Meer von Wolkenkratzern'. Die österreichische Künstlerin Erika Giovanna Klien und ihre Briefe aus Amerika in den 1920er und 1930er Jahren als auto/biographische Quelle, in: *L'Homme. Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft* 26 (2015) 2, 85–101.

tigkeit des Nachlasses von Erika Giovanna Klien zu großen methodischen Problemen in der biographischen Forschung zur Künstlerin führen kann.

Eine Autobiographie hat Klien nicht publiziert und vermutlich auch nicht geschrieben, weswegen eine solche auch nicht zur Analyse bereitsteht. Ich habe mich daher für ein anderes autobiographisches Dokument entschieden, das im Folgenden wie zuvor die Autobiographien von Kubin, Kokoschka und Wach einer detaillierten Analyse hinsichtlich des autobiographischen Narrativs unterzogen werden soll. Es handelt sich dabei um ein Hybrid aus Tagebuch und Brief, das gleichzeitig ein Hybrid aus Text und Bild darstellt: Erika Giovanna Kliens „Klessheimer Sendboten".

### 2.4.2 Die „Klessheimer Sendboten" (1927)

„Die Jungfrau von Klessheim – es lebe das Leben!!!" [238]

1904 hatten die beiden amerikanischen Tänzerinnen Isadora und Elizabeth Duncan in Berlin-Grunewald eine Internatsschule für Mädchen gegründet, in der der neue freie Tanz im Mittelpunkt stand.[239] 1925 wurde erstmals in Schloss Kleßheim bei Salzburg ein Sommerkurs abgehalten, im darauffolgenden Jahr übersiedelte die Schule fix von Berlin nach Salzburg-Kleßheim.[240] Schon 1923 hatte Elizabeth Duncan die Klasse des Kunstpädagogen Franz Čižek an der Wiener Kunstgewerbeschule besucht, 1926 holte sie Klien auf Čižeks Empfehlung als Kunstlehrerin nach Salzburg.[241] Klien hatte von 1919 bis 1924 die Wiener Kunstgewerbeschule besucht und war stark geprägt von der Ausbildung bei Čižek, dem Reformer der Jugendkunstausbildung und Begründer des „Kinetismus".[242] Erste Werbeaufträge, Entwürfe für Banknoten oder Plakate, ein Atelier in Purkersdorf: Klien versuchte Mitte der 1920er-Jahre beruflich Fuß zu fassen. Der in der Duncan-Schule vertretene moderne Ausdruckstanz und sein Verständnis von Rhythmus, Bewegung und Form spiegelten vielfach genau wider, was Klien und die KinetistInnen in der bildenden

238 Erika Giovanna Klien, Klessheimer Sendbote „Skandal-Nachrichten 12.2.1927".

239 Max Merz, Die Ziele und die Organisation der Elizabeth-Duncan-Schule, in: Elizabeth-Duncan-Schule Marienhöhe/Darmstadt, Jena 1912; Frank-Manuel Peter (Hg.), Isadora & Elizabeth Duncan in Deutschland. Isadora & Elizabeth Duncan in Germany, Köln 2000.

240 Vgl. Alfred Winter (Hg.), Schule der bewegten Körper. Elizabeth Duncan und Erika Giovanna Klien in Salzburg, Salzburg 2001.

241 Mautner Markhof, Erika Giovanna Klien, 66.

242 Zur Franz Čižek vgl. v.a. Historisches Museum der Stadt Wien (Hg.), Franz Čižek. Pionier der Kunsterziehung (1865–1946), Wien 1985.

Kunst umsetzten. Dennoch waren das Arbeitsverhältnis und Kliens Aufenthalt in Salzburg nicht ungetrübt. Die Künstlerin litt unter der Isolation und der Trennung von ihren Wiener FreundInnen, die Schulleitung wiederum beklagte sich häufig über Kliens „Unzuverlässigkeit". Im November 1926 schrieb Klien an ihren ehemaligen Lehrer und Mentor Čižek:

> „die Einsamkeit bringt so sonderbare Dinge zu Tage – daß ich mich manchmal selbst nicht verstehe – ich glaube nicht daß ich das Talent habe lange hier zu bleiben –" [243]

Im selben Brief kündigte Klien an, demnächst ausführlich von ihrem Leben in Kleßheim zu berichten. Tatsächlich setzte sie dies auch um, in einer Serie ganz spezieller „Briefe", die sie selbst „Klessheimer Sendboten" nannte. Es handelt sich dabei um etwa A4-große Blätter, die in einer Verschränkung von Schriftelementen und kinetischen Graphiken Erlebnisse ihrer Salzburger Zeit darstellen. Selbstkritisch, zynisch, hoch witzig und künstlerisch beeindruckend zählen diese Blätter zu einer Besonderheit im Œuvre der Künstlerin. Nicht zuletzt zeugen die „Sendboten" auch von Kliens literarischer Begabung und der Bedeutung des Schriftlichen in ihrem Werk. Kleine Schüttelreime, Klanggedichte, kurze witzige Prosasequenzen gehen mit den Graphiken eine künstlerische Allianz ein.[244]

Nicht nur künstlerisch, auch als historisches Dokument in Bezug auf die Lebensumstände einer jungen, unverheirateten, um ihre Selbständigkeit und Anerkennung kämpfenden Künstlerin sind die „Klessheimer Sendboten" an Originalität kaum zu übertreffen. Nach Aussagen ehemaliger StudienkollegInnen war Klien schon an der Kunstgewerbeschule eine selbstbewusste und eigenständige Persönlichkeit, der es gelang, „ihr Privatleben zu einem Abenteuer von dramatischen Liebesgeschichten und Exaltationen zu gestalten und sich vor allem für jüngere Kollegen zum rätselhaften, exzentrisch gekleideten Klassenstar zu stilisieren."[245] Ein ähnliches Bild zeigt sich bei der Betrachtung der Blätter der „Klessheimer Sendboten". Klien findet sich darauf dargestellt als Prototyp einer jungen, selbstbewussten Frau der 1920er-Jahre mit Bubikopf und Zigarette, als weitere Figuren tauchen zahlreiche FreundInnen und KollegInnen aus ihrem Wiener und Salzburger Umfeld auf.

243 Wienbibliothek, NL Čižek, Sch. 4, EGK an Franz Čižek, Salzburg-Kleßheim 14.11.1926.

244 In weniger ausgeprägter Form gilt diese Allianz von Kunst, Schrift und Literatur auch für Kliens „normale" Briefe, die v.a. in den 1920er-Jahren formal stark gestaltet sind und von literarischer Begabung zeugen.

245 So Marietta Mautner Markhof unter Berufung auf Interviews mit den Studienkollegen Walter Harnisch, Elisabeth Karlinsky u.a. Vgl. Mautner Markhof, Erika Giovanna Klien, 19 ff.

Im Vergleich zu einer (retrospektiven) Autobiographie, wie sie in diesem Kapitel bisher vor allem dargestellt wurden, bieten die „Sendboten" einen vergleichsweise kurzen und vor allem zeitnahen Blick. Um die gegenwärtig bekannten und zugänglichen Blätter der „Sendboten" biographisch auswerten zu können, habe ich versucht, sie systematisch zu erfassen und nach Möglichkeit zeitlich einzuordnen. (Vgl. Tabelle 5) Mit Ausnahme von drei Blättern hat Klien die „Klessheimer Sendboten" nicht datiert, was es schwierig macht, sie in eine chronologische Reihenfolge zu bringen. Anders als bisher vorgenommene Datierungen, die davon ausgehen, dass die „Sendboten" zwischen 1926 und 1929 entstanden sind,[246] meine ich, dass alle Blätter aus dem Jahr 1927 stammen.[247] Das als „Klessheimer Sendbote Nummer 2" bezeichnete Blatt ist mit 11. Jänner 1927 datiert und angesichts seiner Nummerierung ist davon auszugehen, dass vorher nur ein Blatt, vermutlich das vorhandene Titelblatt, entstanden ist. Dies spricht für den Beginn der „Sendboten" Anfang 1927. Für eine Weiterführung über das Jahr 1927 hinaus besteht ebenfalls kein Hinweis. Die Serie wirkt sehr kompakt und dürfte nicht über einen Zeitraum von mehreren Jahren ausgedehnt gewesen sein, in denen sich Kliens Lebensbedingungen zumal stark verändert haben (Rückzug aus Kleßheim und Geburt des Sohnes 1928, Abreise in die USA 1929). Auch wenn sich die bekannten „Sendboten" daher mit großer Sicherheit auf das Jahr 1927 einschränken lassen, ist eine eindeutige chronologische Reihung der undatierten Blätter nach derzeitigem Quellen- und Wissensstand nicht möglich. Eine wahrscheinliche oder plausible Abfolge kann nur vermutet werden, sie ergibt sich vor allem aus den dargestellten Jahreszeiten und Ereignissen.

| zitiert als | Datierung am Blatt | Identifikationsmerkmale/Textteile | Standort |
|---|---|---|---|
| Titelblatt | | Form eines Titelblatts, mit Text „Klessheimer Sendbote erscheint jedes Monat" | Privat |
| Klessheimer Sendbote No. 2: Die Reise | 11.1.1927 | Beschreibung Zugreise von Wien über Linz nach Salzburg | Wien Museum |
| Ankunft in Klessheim | | Suiziddarstellungen | Wien Museum |
| Skandal-Nachrichten | 12.2.1927 | | Wien Museum |

246 Vgl. Winter, Schule der bewegten Körper; Johanna Pühringer, Psychogramm einer Künstlerin. Der Klessheimer Sendbote von Erika Giovanna Klien, in: *Parnass* (2000) 3, 94–98.

247 Ähnlich die Einschätzung bei Ursula Storch, Text im Bild. Schriftelemente im Kinetismus, in: Platzer/ Storch (Hg.), Kinetismus, 118–125, 123.

| | | | |
|---|---|---|---|
| Die Liebesabenteuer einer verschlampten Existenz – Aus meinem Tagebuch | | Erotik – Das Spielzeug – Liaison – Charleston Bar – Liebe im Schnee | Wien Museum |
| Klessheim im Schnee (I) | | Klessheimer Tafelrunde | Wien Museum |
| Klessheim im Schnee (II) | | Das Schneehaus – Warnung | Wien Museum |
| Tragisches aus der Zeichenstunde | | Anzeige – Stellengesuch Bleistiftspitzerin | Wien Museum |
| Censur/Politische Nachrichten | | Karlinsky-Ullmann-Klien-Rezept | Wien Museum |
| Drama | | Kommt ein Vogerl geflogen –Drama über die Liebe | Wien Museum |
| Die Begegnung | | Letztes Auftreten des Mannes mit dem Zylinderhut; Oh Erika! oh Erika!, so geh doch nach Amerika | Wien Museum |
| Klessheimer Sendbote Mai 1927 | Mai 1927 | Tangotraum – tanzendes Paar | UAK Wien |
| Die grüne Blume | | Aus meinem Tagebuch | Wien Museum |
| Klessheimer Amusements | | Autobus Liefering–Salzburg | Wien Museum |
| Skandal-Nachrichten - Klessheimer Sensationen | | All Day in the evening, Ausstellung Ludwig Steinmetz | Wien Museum |
| Radio | | Radio-Träume | Wien Museum |
| Büro/Skandal-Nachrichten | | Syndetikon | Wien Museum |
| Der Null-Punkt-Charleston | | Schnupfen-Monolog | Wien Museum |
| Variatio delectat – Die Rutschbahn | | Ablauf Sommer 1926-Sommer 1927 | Wien Museum |
| Die Treue | | Das Gähnen der Treue | UAK Wien |

Tabelle 5: Übersicht „Klessheimer Sendboten“. Eigene Darstellung nach vermuteter chronologischer Abfolge

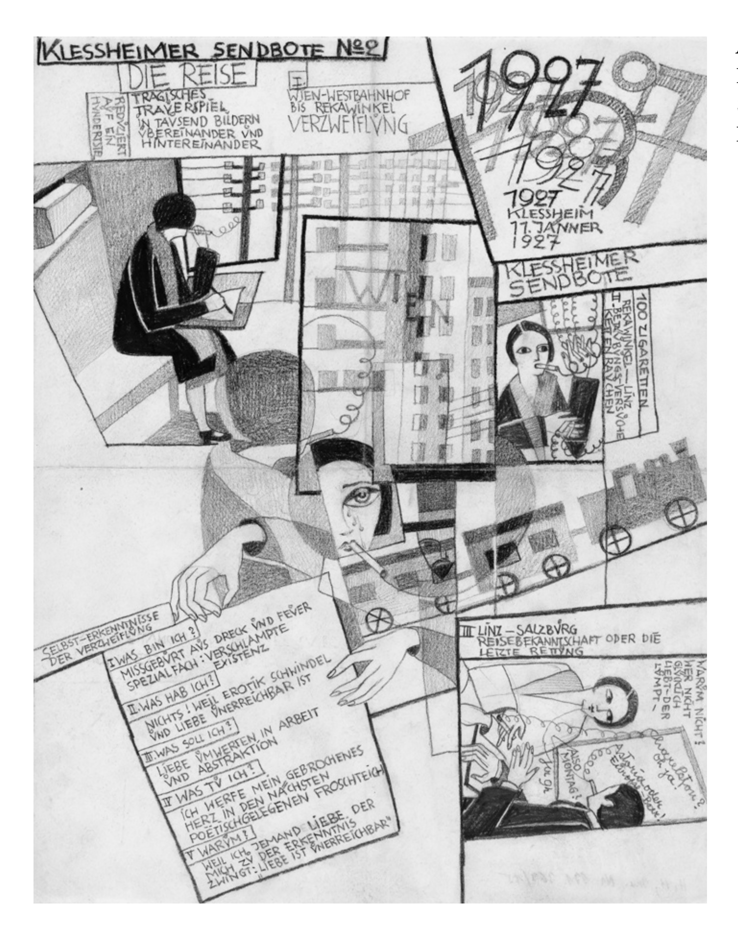



Abb. 10: Erika Giovanna Klien, Klessheimer Sendbote No. 2: „Die Reise", 1927

Klien tritt in den Blättern in zweifacher Gestalt auf: Als Erzählerin ist sie synonym mit dem „Redakteur des Klessheimer Sendboten". In dieser Rolle berichtete sie von den Vorkommnissen in Klessheim, die einer jungen Frau, unschwer als Klien identifizierbar, widerfuhren, und zwar in Form von Bildgeschichten mit oder ohne Text. Neben der Erzählerrolle ist sie somit als Hauptperson auf jedem der Blätter selbst anzutreffen, dargestellt in verschiedenen Szenen, oft zerlegt in die für den Kinetismus typischen Bewegungsabläufe, immer klar erkennbar durch gleichbleibende Merkmale, die Kliens tatsächlichem Aussehen und Auftreten klar entsprachen: ein dunkler, seitengescheitelter Pagenkopf, große dunkle Augen, eine schmale Gestalt. Der typische Kurzhaarschnitt der 1920er-Jahre, der „Bubikopf", symbolisierte Modernität und Selbstbewusstsein. Weiteres Attribut der modernen Frau war die Zigarette, die bei der jungen Frau auf fast keiner der Abbildungen fehlt. Kleidung und Schuhe entsprechen ebenfalls der typischen 1920er Mode, meist ein einfach ge-

schnittenes, dunkles, schmales Kleid, gelegentlich ein gerade geschnittener Mantel. Was macht die moderne junge Frau auf den Zeichnungen? Sehr häufig raucht sie, oft weint sie, sie trägt Koffer, sie tanzt und spricht mit Männern, sehr häufig malt und zeichnet sie, sie trinkt Alkohol, einmal reitet sie auf einem Pferd, sie küsst oder wird geküsst, sie hört Radio, einmal stopft sie Strümpfe, sie läuft, sitzt und liegt, sie schaut sehnsuchtsvoll, lasziv, gelangweilt, müde und verzweifelt.

Die Serie beginnt (nach dem Titelblatt) mit dem Blatt mit der Bezeichnung „Klessheimer Sendbote No.2", datiert mit 11. Jänner 1927 (Abb. 10).[248] Es trägt den Titel „Die Reise" und berichtet als „Tragisches Trauerspiel in tausend Bildern übereinander und hintereinander" in drei Etappen von der Reise Kliens von Wien nach Salzburg. Etappe I: „Wien-Westbahnhof bis Rekawinkel – Verzweiflung" zeigt eine aus dem Wagonfenster schauende, rauchende junge Frau mit Zeichenblock auf den Knien. Etappe II: „Rekawinkel–Linz – Betäubungsversuche Kettenrauchen" zeigt die junge Frau mit fünf Zigaretten zwischen den Fingern und einer zwischen den Lippen, und Etappe III endet in einem halbherzigen Happy-End mit dem Titel „Linz–Salzburg – Reisebekanntschaft oder die letzte Rettung", in dem sich die junge Frau mit einem (ebenfalls rauchenden) jungen Mann für einen Charleston-Abend in einer Salzburger Bar verabredet. Zusätzlich findet sich auf dem Blatt noch der Text „Selbst-Erkenntnisse der Verzweiflung", der von einer unglücklichen Liebe Zeugnis gibt, die mit ein Beweggrund für die Abreise nach Salzburg gewesen sein dürfte. Das heißt, es tritt hier eine junge, moderne Frau auf, die sich Freiheiten nimmt wie das öffentliche Rauchen oder Sich-Verabreden mit einem ihr unbekannten Mann und die in ironischer Weise ihr eigenes Liebesleid thematisiert. Modern sind auch die Orte, die dieses Blatt bestimmen: Wie der Bahnhof stellt auch die „Charleston-Bar", für die die Verabredung getroffen wurde, einen klar besetzten urbanen „Ort der Moderne" dar. [249]

Das nächste Blatt ist betitelt mit „Ankunft in Klessheim" und führt das Narrativ des vorigen Blattes weiter. Das Unglück der jungen Frau ist an einem Höhepunkt angelangt, in ironisch-tragischer Darstellung finden sich verschiedene Versionen eines versuchten Suizids. In der Bildsequenz „Der Seele Glühn stillt Mitisgrün" flößt sich die junge Frau den Inhalt einer Farbtube ein und hinterlässt eine Reihe von (mitis-

248 Ob das „Titelblatt" die „Nummer 1" darstellt oder eine darauf folgende erste Nummer verloren gegangen ist, muss offenbleiben.

249 Vgl. Alfred Gottwaldt, Der Bahnhof und Alexa Geisthövel, Das Tanzlokal, in: Alexa Geisthövel/Habbo Knoch (Hg.), Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main, New York 2005, 17–26 und 141–150.

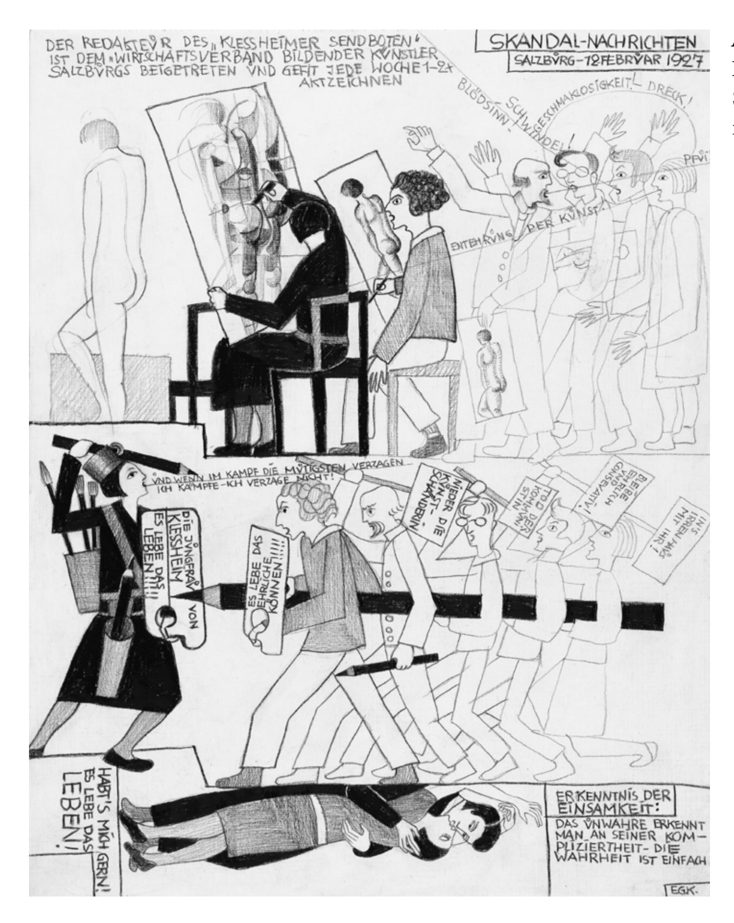



Abb. 11: Erika Giovanna Klien, Klessheimer Sendbote „Skandalnachrichten 12.2.1927"

grünen) „last pictures".[250] In einer zweiten Sequenz „Oh! Seligkeit! Welche Dramatik" sticht sie sich mit einem Messer ins Herz und in einer dritten Sequenz „Das ist eine Pistole" setzt sie sich eine solche an die Schläfe. Zweifellos in übersteigerter ironischer Dramatik wird hier Verzweiflung und Unglück in der gegenwärtigen Lebenssituation, bezogen auf die Ankunft in Kleßheim, zum Ausdruck gebracht.

Das vermutlich darauffolgende Blatt ist jenes vom 12. Februar 1927, als eines der wenigen datiert und bezeichnet mit „Skandal-Nachrichten" (Abb. 11).[251] Die junge

250 Mitisgrün (auch Schweinfurter Grün) ist eine 1805 von Ignaz von Mitis entdeckte Kupfer-Arsen-Verbindung, die als Malerfarbe und auch als Insektizid aufgrund ihrer hochgiftigen Zusammensetzung schon im 20. Jahrhundert kaum mehr verwendet wurde. Vgl. Österreichisches Biographisches Lexikon, Eintrag Ignaz von Mitis, http://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_M/Mitis_Ignaz_1771_1842.xml (2.9.2019).

251 Erika Giovanna Klien, Klessheimer Sendbote, „Skandal-Nachrichten 12.2.1927".

Frau tritt hier in ihrer Eigenschaft als Künstlerin auf, die aufgrund ihrer modernen Ausrichtung angefeindet und ausgeschlossen wird. Der „Redakteur des Klessheimer Sendboten" berichtet, dass dieser, also Klien selbst, dem „Wirtschaftsverband Bildender Künstler Salzburgs" beigetreten sei und jede Woche zum Aktzeichnen gehe. Die Anfeindungen, die Klien dort offenbar erfuhr, lassen sich aus den Darstellungen erschließen: Die junge Künstlerin fertigt ein kinetisch aufgebautes Aktmodell an, daneben steht eine Gruppe sich empörender, meist älterer und männlicher Kollegen, in deren Sprechblasen sich die Aussagen „Entehrung der Kunst", „Blödsinn! Schwindel!" und „Geschmacklosigkeit! Dreck!" und „Pfui!" finden.

In einer weiteren Bildsequenz stehen einander die junge Frau und die Gruppe der Gegner in einem Duell mit überdimensionierten Bleistiften gegenüber. Als „Jungfrau von Klessheim" kämpft Klien gegen eine Übermacht, die die konservative Kunstelite darstellt und Schilder mit den Parolen „Es lebe das ehrliche Können!!!", „Nieder die Kunstschänderin!", „Tod der Kommunistin", „Bleib ehrlich und conservativ!" und „Ins Irrenhaus mit ihr!" trägt. Der Ausgang des Duells bleibt offen, der Kampfgeist der jungen Künstlerin scheint aber ungebrochen, denn in ihrer Sprechblase steht: „Und wenn im Kampf die mutigsten verzagen – ich kämpfe – ich verzage nicht!" Am unteren Rand des Bildes findet sich eine Szene, die die junge Frau in dieser Situation offenbar als Ausweg für sich findet: Sie ist dort zu sehen in enger Umarmung mit einem jungen Mann und dem Spruch „Habt's mich gern! Es lebe das Leben."[252]

Mangels anderer Quellen wissen wir kaum Konkretes über die Wahrnehmung der künstlerischen Außenseiterposition, die Klien in Salzburg vermutlich noch stärker als in ihrem Wiener Umfeld empfand. Die Parolen, die sie ihren Gegnern in den Mund legt, sind jedenfalls die zentralen Formeln des in der österreichischen Zwischenkriegszeit präsenten Kulturkampfs zwischen den Vertretern einer konservativen oder gemäßigt modernen Richtung und der nur spärlich vertretenen Avantgarde, die sich wie die KinetistInnen an internationalen Strömungen wie Kubismus oder Futurismus orientierten. Klien sah sich als einsame Kämpferin für die Moderne, ihre Waffen – so die Darstellung am „Sendboten" – waren Bleistift und Pinsel. Die Flucht in die Liebe beziehungsweise Erotik kann als Gegenmodell betrachtet werden, das die Künstlerin für sich in Anspruch nahm. Auch in anderen, späteren autobiographischen Aufzeichnungen findet sich dieser Konflikt einer nach privatem Glück strebenden und des Kampfes oft müden Frau wieder.[253]

Als die „Sendboten" 1927 entstanden, war der weitere Karriereweg Kliens noch weitgehend offen. Sie hoffte, die Duncan-Schule würde nach Paris übersiedeln, was

---

252 Erika Giovanna Klien, Klessheimer Sendbote, „Skandal-Nachrichten 12.2.1927".

253 Vgl. dazu das Kapitel 3.1.3.

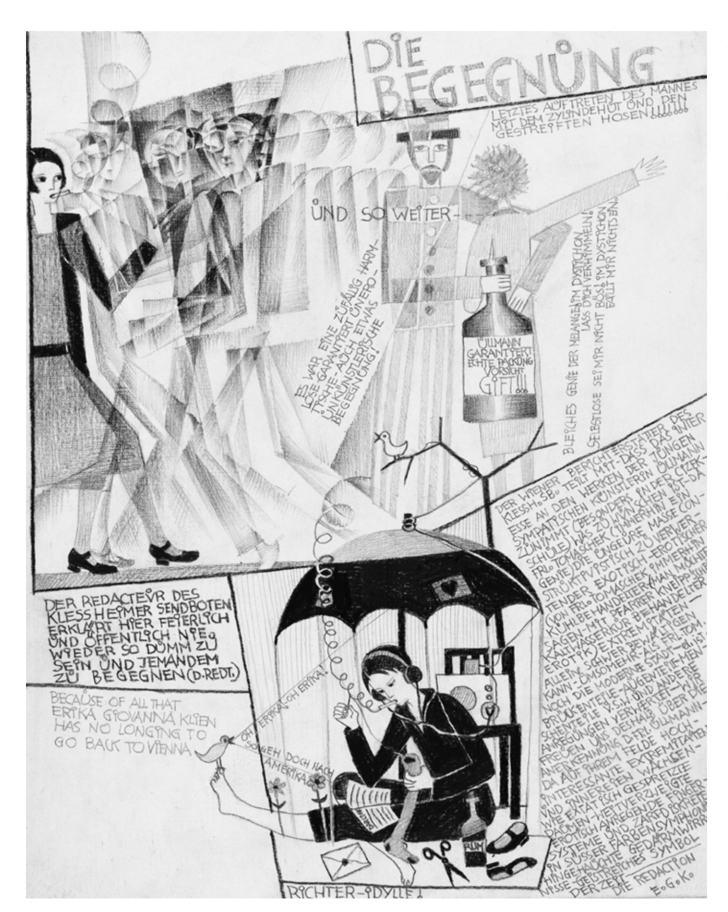



Abb. 12: Erika Giovanna Klien, Klessheimer Sendbote, „Die Begegnung“: „Oh Erika! Oh Erika! So geh doch nach Amerika“

sich aber zerschlug. Ein weiteres Verbleiben in Kleßheim war für sie offenbar schwer vorstellbar, und die Geburt ihres Kindes 1928 veränderte die Rahmenbedingungen nochmals. In Bezug auf Pläne oder Wünsche für die berufliche Zukunft finden sich in den „Sendboten“ zwei besonders interessante Stellen. Einmal steht ein Stellengesuch im Mittelpunkt. In der bekannten Ironie, die schwierige Sachverhalte ins scheinbar Humoristische transferiert, ist zu lesen:

> „Unglaublich routinierte Express-Bleistiftspitzerin sucht Anstellung – Čižek-Schule erwünscht – da Unterzeichnete sich sehnt – in Wien und in der Nähe des Herrn Regsr. Prof. F. Čižek zu leben – Erika Giovanna Klien – Express-Bleistiftspitzerin unter ‚Koh-i-nor 12‘

an die Redaktion des ‚Klessheimer Sendboten' – Koh-i-nor 12 = wichtig! - weil patz-weich und sentimental!!"[254]

Auf dem Blatt mit dem Titel „Die Begegnung" (Abb. 12) ist es nicht Wien, sondern Amerika, das als mögliche Zukunftsdestination erstmals ins Spiel kommt. Der kleine Vogel, der sich auf fast allen „Sendboten" befindet, sitzt auf dem Fuß der jungen Frau und zwitschert ihr entgegen: „Oh Erika! Oh Erika! So geh doch nach Amerika". Auch hier erweist sich der „Klessheimer Sendbote" als informative autobiographische Quelle, zeigt er doch, dass die Möglichkeit, in die USA zu gehen, in diesen Jahren zumindest schon im Raum stand.

*Resümierend*

Die „Klessheimer Sendboten" bieten aufgrund des eingeschränkten Zeithorizonts nur einen punktuellen Einblick in Erika Giovanna Kliens auto/biographisches Narrativ, lassen somit leider keinen analytischen Blick auf längerfristige Entwicklungen zu. Dennoch ergeben sich gerade in Bezug auf die „biographischen Formeln" der Künstlerbiographik interessante Befunde. Ausgehend vom männlichen Prototyp des Künstlers war es für Künstlerinnen definitiv schwierig, sich auto/biographisch in die herrschenden biographischen Künstlerbilder einzuschreiben. Erika Giovanna Klien versuchte zeitlebens Grenzen zu überschreiten, auch jene, die die vorherrschenden Geschlechterrollen vorgaben. In den „Sendboten" präsentierte sie sich als „neue" Frau der 1920er-Jahre, die sich über Freiheit und Selbstbestimmung definierte. Damit schloss sie nicht nur an ein zeitgenössisches emanzipatorisches Geschlechterbild an, sondern auch an Künstlerstereotype, die auf antibürgerliche Lebenskonzeptionen aufbauen und Künstlern (Künstlerinnen?) andere Freiräume zur Lebensgestaltung zugestehen als sie im bürgerlichen Lebensentwurf vorgesehen waren. Kliens Sicht von sich als Künstlerin thematisierte sie in klarem Kontrast zum vorherrschenden bürgerlich-konservativen Klima im Bereich von Kunst- und Kulturpolitik. Anknüpfend an bestehende „Künstlerlegenden" schrieb sie sich in das in der Moderne präsente Bild des Künstlers als unangepassten Bürgerschreck ein, gleichzeitig aber auch in jenes der von seiner Umwelt nicht verstandenen und somit einsamen Künstlerpersönlichkeit.

254 Erika Giovanna Klien, Klessheimer Sendbote, „Tragisches aus der Zeichenstunde".

## 2.5 Margret Bilger – Autobiographisches wider Willen

### 2.5.1 Versuch einer Verweigerung

„Das Bisherige ist für mich nur als Weg zu verstehen,
vor dem Anbeginn.“ [255]

Von der Künstlerin Margret Bilger gibt es keine Autobiographie, bislang liegt auch keine (monographische) Biographie über sie vor. Biographische Beiträge finden sich in den Ausstellungs- und Werkkatalogen, ein etwas ausführlicherer biographischer Abriss wurde nach dem Tod Bilgers im Jahrbuch der Innviertler Künstlergilde publiziert.[256] Der Autor Melchior Frommel ging darin auf die Schwierigkeit der Erstellung einer solchen biographischen Darstellung ein:

> „Durch den Tod der Künstlerin sind wir Nachlebenden aufgerufen, ihr Werk und ihr Leben als vollendetes Ganzes neu zu überschauen. Weil sie das Verborgene liebte, weniger in die eigene Vergangenheit als ins Kommende blickte und sich um das Aufbewahren und Zusammenordnen eigener Werke nie viel gekümmert hat, ist das eine schwierige Aufgabe.“[257]

Margret Bilger führte dezidiert kein *autobiographical life* und trotz der permanenten und intensiven Selbstreflexion, die sie ein Leben lang betrieb, verfasste sie keine Autobiographie. Wie sie mehrfach geäußert hatte, sah sie ihre Hinterlassenschaft viel-

---

255 Margret Bilger, Lebensbericht (1968), erstveröffentlicht in: Otto Wutzel (Hg.), Margret Bilger. 1904–1971. Ausstellungskatalog Zisterzienserstift Schlierbach, Linz 1975, 25–28. Das Manuskript in verschiedenen Überarbeitungsversionen befindet sich im Bilger-Archiv in Taufkirchen/Pram.

256 Der Beitrag erschien in zwei Teilen: Melchior Frommel, Margret Bilger – die erste Lebenshälfte (1904–1939), in: *Jahrbuch Innviertler Künstlergilde* (1971/72), 71–78 sowie Melchior Frommel, Margret Bilger – die zweite Lebenshälfte (1939–71), in: *Jahrbuch Innviertler Künstlergilde* (1973/74), 112–129.

257 Frommel, Margret Bilger – die erste Lebenshälfte, 71. Die aus Heidelberg stammende Familie Frommel war eng mit der Familie Bilger befreundet. Melchior Frommel ist der Patensohn der Künstlerin und war bis zu deren Tod eng mit ihr verbunden. Frommel kann in seiner Funktion als Biograph damit auch auf seine eigene Beziehung und seine Erinnerungen zurückgreifen. Als Nachlassverwalter betreut er einen Großteil der Korrespondenz und auto/biographischen Dokumente, die sich im Bilger-Archiv in Taufkirchen/Pram befinden. Ich danke Melchior Frommel an dieser Stelle für die Möglichkeit zur Einsichtnahme in die Dokumente, für die Zurverfügungstellung seiner bislang unveröffentlichten Brieftranskripte und für interessante Gespräche und Hinweise!

mehr in ihrem Werk. 1942 antwortete sie beispielsweise auf eine Anfrage bezüglich ihres Lebenslaufs wie folgt:

> „Über meinen sonstigen Lebenslauf vermag ich nichts zu sagen, da ich ja meine Sprache in den Bildern habe – warum sollen sie nicht ein reines Echo finden?“[258]

Bilgers autobiographische Selbstrepräsentation muss somit aus verschiedenen Selbstzeugnissen – und nicht zuletzt aus dem Werk – zusammengesetzt werden.[259] Aber nicht immer konnte sie Anfragen nach ihrem Lebenslauf – wie oben – entkommen, und so liegen doch zumindest einige wenige kurze Lebensläufe (im Sinne eines *Curriculum vitae*) vor. Ein erstes solches *Curriculum vitae* verfasste Bilger 1930 im Zuge einer Bewerbung als Erzieherin an einem staatlichen Erziehungsheim im steirischen Hirtenberg.[260] 14 Jahre später, 1944, sollte sie anlässlich einer Ausstellung im Oberösterreichischen Landesmuseum Linz[261] ihren „Entwicklungsgang“ schildern.[262] Beide Darstellungen erweisen sich in Stil und Inhalt ungewöhnlich und weisen einen hohen Grad an Eigenständigkeit auf. Sie sind weniger auf die äußeren Stationen des bisherigen Lebens ausgerichtet, vielmehr berichten sie in einer für solche Texte ungewöhnlichen Offenheit von der inneren Entwicklung, auch von Schwierigkeiten und Misserfolgen. War der erste Text eine Notwendigkeit im Zuge der Bewerbung für eine Stelle, wurde der Lebensbericht von 1944 aus Anlass einer Ausstellung und nach Aufforderung verfasst.[263] Auch der im Folgenden näher analy-

---

258 Neue Galerie Graz, Archiv, Bestand Eisenhut-Archiv, MB an Hans Riehl (Leiter Neue Galerie Graz), 6.3.42 (Kopie).

259 Den größten Fundus an autobiographischem Material bilden die Briefe der Künstlerin, aufbewahrt im Bilger-Archiv in Taufkirchen/Pram. Teile ihres Briefwechsels sind auch veröffentlicht, vgl. u.a.: Melchior Frommel, Margret Bilger – eine biographische Dokumentation, in: Otto Wutzel (Hg.), Margret Bilger, 3 – 24; Melchior Frommel/Franz Xaver Hofer (Hg.), Margret Bilger – Alfred Kubin. Briefwechsel, Schärding 1997; Petra-Maria Dallinger (Hg.), „Jetzt wo du wieder weg fährst, weiß ich erst wie ich ganz allein bin“. Briefwechsel zwischen Margret Bilger und Elisabeth Karlinsky, Linz 2006.

260 Bilger-Archiv, Selbstdarstellung zum Anstellungsgesuch beim Landesjugendamt als Beilage in einem Brief von MB an ihre Eltern, Oktober 1930.

261 1944 zeigte das Oberösterreichische Landesmuseum im April eine Ausstellung von drei Künstlerinnen aus „Oberdonau“: Margret Bilger, Vilma Eckl und Margarete Pausinger Vgl. Michaela Nagl, Bildende Kunst in Oberdonau, in: Birgit Kirchmayr (Hg.), „Kulturhauptstadt des Führers“. Kunst und Nationalsozialismus in Linz und Oberösterreich, Linz, Weitra 2008, 79–114, 105 ff.

262 Margret Bilger, Mein Entwicklungsgang, in: *Kulturnachrichten des Gauleiters und Reichsstatthalters in Oberdonau*, Nr. 19, 11.5.1944.

263 Der Text dürfte von Justus Schmidt angeregt worden sein, dem Leiter der Kunstgeschichtlichen Abteilung des Oberösterreichischen Landesmuseums, der auch die oben genannte Ausstellung

sierte wesentlich später entstandene „Lebensbericht“ entstand nicht aus freiwilligem Entschluss zu einer solchen Rückschau, sondern wiederum auf Aufforderung im Kontext einer Ausstellung beziehungsweise Publikation über die Künstlerin.

### 2.5.2 Der „Lebensbericht“ (1968)

Zum Zeitpunkt der Niederschrift dieses Lebensberichtes war Margret Bilger 64 Jahre alt und als Künstlerin nach langen Jahren endlich etabliert. Anlässlich einer Publikation über ihre Holzrisse sollte sie einen auto/biographischen Bericht verfassen, was sie auch tat.[264] Wenngleich nur ein kurzer Text, ist Bilgers „Lebensbericht“ von großem Interesse. In seiner knappen Form kann er als selbsterstellte „Essenz“ eines wechselvollen Künstlerinnenlebens gelesen werden.[265] Bilger setzte in ihrem Rückblick unerwartete Schwerpunkte und ging in vielem nicht konform mit üblichen Narrativen einer Künstlerbiographie.

Irritierend ist bereits der Beginn, der sich gleichzeitig konventionell und unkonventionell zeigt: Es fehlt die übliche Angabe der Autobiographin, wann und wo sie geboren wurde, dafür erfolgt der Einstieg über biographische Angaben ihrer Vorfahren. So lautet der erste Satz:

> „Mein Großvater mütterlicherseits August Mattey Guignet war Franzose und wanderte als Bäckerlehrling in die Steiermark ein. […] Er gründete in Graz die erste steirische Kunstdruckfabrik. Die Großmutter bäuerlichen Adels aus Niederösterreich soll hierzu noch im

---

kuratierte. Schmidt war auch Schriftleiter der *Kulturnachrichten*. Zu Schmidts Position in Bezug auf das NS-Regime vgl. Birgit Kirchmayr, Raubkunst im „Heimatgau des Führers“. Aspekte, Zusammenhänge und Folgen von nationalsozialistischer Kulturpolitik und Kunstenteignung im Reichsgau Oberdonau, in: Birgit Kirchmayr/Friedrich Buchmayr/Michael John, Geraubte Kunst in Oberdonau, Linz 2007, 35–190, 90 ff.

264 Der Text wurde für eine Publikation der Holzrisse der Künstlerin 1968 angefertigt, aber erst in einem Ausstellungskatalog 1975 posthum erstmals publiziert, nämlich in: Otto Wutzel (Hg.), Margret Bilger. 1904–1971. Ausstellungskatalog Zisterzienserstift Schlierbach, Linz 1975, 25–28.

265 Auch die Germanistin Petra-Maria Dallinger verweist auf die besondere Qualität des knappen „Lebensberichts“, den sie als „Biographie des 20. Jahrhunderts in der Reduktion auf einige geradezu zeitlose Stereotype in paradoxer Weise anachronistisch“ bezeichnete. Petra-Maria Dallinger, Margret Bilger im Briefwechsel mit Alfred Kubin, in: Peter Assmann/Melchior Frommel (Hg.), Margret Bilger. Das malerische Werk. Ausstellungskatalog Landesgalerie Oberösterreich, Weitra, Linz 1996, 15–22.

> Wochenbett Etiketten geschnitten haben. Ihr Wort: ‚Jede Bequemlichkeit ist mir eine Unbequemlichkeit' ist auch mir Wahrheitswort."[266]

So wissen wir nach den ersten Sätzen zwar nicht (und erfahren es auch später nicht), wo und wann Margret Bilger geboren wurde, dafür kennen wir die Herkunft und Profession des Großvaters sowie den Leitspruch ihrer Großmutter. Der Text wurde fortgesetzt mit der Beschreibung des Gartens „zwischen Wohnhaus und Fabrik". Nur durch den Kontext erschließt sich, dass Bilger mit ihren Eltern im Wohnhaus der Großeltern in Graz aufgewachsen ist. Der Garten wurde besonders ausführlich beschrieben als nicht gerade alltäglich-bürgerliches Umfeld mit „Teich, Grotte, Glashäusern, Affenkäfigen und Papageien".[267] Der Papagei scheint in besonderer Erinnerung geblieben zu sein, fast poetisch klingt Bilgers rückblickende Erinnerung: „Sogar das Zuhacken des starken Schnabels vom Papagei, bis auf's Blut, nachdem er zutraulich dienerhaft zart sein Brazerl um den Finger schlang – schien mir nicht unmotiviert."[268] Unmittelbar darauf folgt die mit religiösen Assoziationen ausgestattete Beschreibung eines Ereignisses, das in Bilgers Kinderleben eine zentrale Zäsur darstellte, wie auch aus anderen autobiographischen Zeugnissen der Künstlerin hervorgeht: die Geburt ihrer geliebten Schwester Irmtraut:

> „Durch die Geburt meiner Schwester kam dann erst ein selig Gefühl von Bergen und Geborgensein in mich. Ich sang es in Liedern vor mich hin, wie vor dem Wunder der Weihnacht. Ich erinnere mich, daß ich ein Wachsjesulein aus der Krippe aus- und einlegte, immer singend dazu: Ich leg's aus meinem Herz heraus in's Kripplein hinein, – und ich leg's aus dem Krippelein heraus und in mein Herz hinein!"[269]

Den Vater beschrieb Bilger als „Universitätslehrer für neuere Geschichte voll sensibler Herzenshöflichkeit", mit der Mutter „voll Intuition und französischem Tempera-

266 Margret Bilger, Lebensbericht (niedergeschrieben 1968), in: Wutzel, Otto (Hg.), Margret Bilger. 1904–1971. Ausstellungskatalog Zisterzienserstift Schlierbach, Linz 1975, 25–28, 25.

267 Bilger, Lebensbericht, 25. Petra-Maria Dallinger findet dafür die Interpretation einer „Kindheit im bukolischen Ambiente des großelterlichen Parks". Vgl. Dallinger, Margret Bilger im Briefwechsel, 15.

268 Bilger, Lebensbericht, 25.

269 Irmtraut Bilger, die Schwester von Margret Bilger, wurde am 5.12.1910 geboren. „Irms" und Grete waren zeitlebens stark verbunden, wie die Schwester schlug auch Irmtraut einen künstlerischen Weg ein. Sie war mit dem Künstler Franz Blum (1942 in Russland als Soldat gefallen) und dem Astrologen Thomas Ring verheiratet. Zu Lebensweg und künstlerischem Werk von Irmtraut Ring-Bilger vgl. Melchior Frommel (Hg.), Irms Ring-Bilger. Zeichnungen und Bildteppiche: anlässlich des 100. Geburtstages 2010, Taufkirchen an der Pram, Weitra 2011.

ment" habe er „ebenso starken Gegensatz wie innige Gemeinschaft" gebildet. Aus diesem „hochindividuellen, künstlerisch aufgebauten Heim" sei sie als 17-Jährige aufgebrochen. In dieser Kurzfassung blieb freilich vieles aus einer schwierigen Kindheit und Jugend unangesprochen.[270]

Den Beginn ihres „eigenen" Lebenswegs setzt Bilger rückblickend mit ihrer Tätigkeit als Pflegerin für tuberkulosekranke Kinder auf der steirischen Stolzalpe an. Bald aber merkte sie, so die weitere Erzählung, dass ihr Weg „mehr über das Seelische als Praktische" gehen sollte.[271] Bislang findet sich in diesem Lebensbericht kein Hinweis auf eine künstlerische Begabung oder den Wunsch Künstlerin zu werden, somit kommt der nächste Satz sehr unmittelbar, wo es heißt:

> „Es fügte sich, daß man mich nach Wien mitnahm, wo ich die Aufnahmeprüfung an die Akademie (b. Jettmar) machen sollte und durchfiel. Der meinen Eltern befreundete Wiener Bildhauer Zelezny aber nahm mich bei der Hand, führte mich gleich in die Fachklasse zu Professor B. Löffler und sagte: ‚I wüll, daß das nimmst!' – jene Kunstgewerbeschule, die ich dann mit dem ersten österreichischen Staatspreis abschloß."[272]

Beinahe wie eine zufällige Gegebenheit schilderte Bilger somit im Rückblick ihre Entscheidung für eine künstlerische Ausbildung und das Studium an der Kunstgewerbeschule. Damit unterscheidet sich ihr Narrativ in diesem zentralen Punkt von dem bereits dargestellten typischen Künstlernarrativ, in dem die frühe Begabung und das zufällige oder bewusste Erkennen derselben eine wichtige Rolle einnimmt. Für Margret Bilger waren auch nach ihrem Studium an der Kunstgewerbeschule immer noch die Kinder wichtiger als die Kunst. Vorerst versuchte sie beides zu verbinden, indem sie mit Waisen- und Heimkindern gemeinsam zeichnete.[273] Wien erhielt

---

270 Aufgrund häufiger Krankheiten und „schwacher" Leistungen wurde Margret Bilger vom Gymnasium genommen, besuchte die Bürgerschule, bereits zuvor hatte sie auch Hausunterricht erhalten, geriet in eine schwärmerische Liebe zu ihrer Lehrerin. In Opposition zum Elternhaus überlegte sie unter anderem in einen Orden einzutreten, begann schließlich eine Ausbildung an der Grazer Kunstgewerbeschule, später die Werkschule Merz bei Stuttgart, beides schloss sie nicht ab. Vgl. u.a. Günter Eisenhut, Margret Bilger, in: Günter Eisenhut/Peter Weibel (Hg.), Moderne in dunkler Zeit. Widerstand, Verfolgung und Exil steirischer Künstlerinnen und Künstler 1933–1948, Graz 2001, 158–171, 158.

271 Diese Formulierung verwendete sie ident bereits in ihrem Lebensbericht von 1944. Vgl. Bilger, Entwicklungsgang.

272 Bilger, Lebensbericht, 25.

273 Bilger arbeitete in einem Kinderheim in Wien-Nußdorf, bei dessen Leiterin (Baronin) Maritta Mayer sie auch wohnte. Sie gab zudem Zeichenkurse für Kinder in der karitativen Organisation des Ottakringer Settlements. Das Ottakringer Settlement war ein 1901 von Marie Lang, Marianne Hai-

keine besondere Erwähnung im Lebensbericht. Zeitlebens würde Bilger die Stadt meiden, als „Wandervogel" zog sie auch während ihrer Wiener Zeit noch regelmäßig in die Natur. In nur einem knappen Satz drückte sie ihre Distanz zum städtischen Leben aus: „So blieb ich vom Element der Großstadt und Mode unberührt."[274] Über die wirtschaftliche Not und Armut, in der sie in Wien lebte, berichtet sie nicht, dass ihre Wiener Zeit aber keine fröhliche war, zeigt sich in folgender Formulierung:

> „Freilich entstanden erst Gebilde [Anm.: aus Holz], die alle voller Trauer waren. Ich nannte sie Heilige. (Sei es die Unerlöstheit in mir, seien es die kranken Kinder, auch die Luft der Zeit, die immer überall eindringt.)"[275]

Die „Unerlöstheit", die „kranken Kinder" und die „Luft der Zeit" – drei Topoi, die Bilgers Wiener Lebenszeit klar umreißen. Das Narrativ der Unerlöstheit beziehungsweise das seiner späteren Auflösung ist *das* zentrale Motiv der autobiographischen Darstellung der Künstlerin Bilger. Ihren Weg als Mensch, Frau und Künstlerin suchend, so zeigt sich Bilgers Biographie bis in die 1940er. Die von Biograph Frommel vorgenommene Teilung in eine „erste" und eine „zweite" Lebenshälfte entspricht der von der Künstlerin selbst vorgenommenen Zäsur, wonach sie erst in den 1940er-Jahren ihren eigenständigen künstlerischen Weg finden und arbeiten konnte.

Der Lebensbericht ist noch nicht an diesem Punkt angelangt: „Das Bewußtsein mußte erst durch schwerste Erlebnisse geboren werden."[276] So leitete Bilger die Erzählung von Schicksalsschlägen ein, die sie Mitte der 1930er-Jahre zu bewältigen hatte: Nach dem Tod ihrer Mutter heiratete sie im Jahr 1934 den Grazer Schuster Markus Kastl, von dem sie schwanger war. Sie verlor das Kind schließlich bei der Geburt, die sie auch selbst beinahe nicht überlebte. Bilger formulierte diese Geschehnisse im Lebensbericht wie folgt:

> „Nach dem Krankheitstod der Mutter heiratete ich, wie als Herausforderung an das Geschick, einen Flickschuster. Es blieb dies alles sehr unwirklich. Die Folge war eine Totge-

nisch u.a. gegründeter Verein nach Vorbild der britischen Settlementbewegung, der sich vorzugsweise in Arbeiterbezirken karitativ betätigte. Vgl. Elisabeth Malleier, Das Ottakringer Settlement. Zur Geschichte eines frühen internationalen Sozialprojekts, Wien 2005. Über Bilgers Tätigkeit im Ottakringer Settlement ist bislang nichts Näheres bekannt.

274 Bilger, Lebensbericht. Zum Stadt-Land-Diskurs bei Bilger vgl. Kapitel 3.2.3.

275 Bilger, Lebensbericht, 26.

276 Bilger, Lebensbericht, 26.

> burt, eine schwere Eklampsie mit Gedächtnisverlust. Das schwerste aber war die existenzielle Frage vor der Auflösung: ‚Wer bin ich eigentlich?‘ Die Frage nach dem Wesen!“[277]

Interessant an dieser Form der Erzählung ist die Kausalität, mit der sie die Ereignisse verband: Die Zuwendung zum Schuster Markus Kastl als Reaktion auf den Tod der Mutter und die Totgeburt als „Folge“ dieser Entscheidung. Wie ist das Wort „Folge“ hier zu verstehen? Sah sie die Totgeburt als schicksalhafte Konsequenz, gar als „Strafe“ für eine aus falschen Motiven vollzogene Heirat? Heirat, Totgeburt und die Trennung von Markus Kastl stellen jedenfalls eine Zäsur in Bilgers Leben dar. Im Lebensbericht verdichten sich an diesem Punkt die Ereignisse, wenn Bilger schreibt: „Ich trennte mich von allem ab und ging in größter Armut in die Einsamkeit, in das kleine Haus an der Pram, wo ich heut noch lebe.“[278]

Auf Dauer war Bilger erst 1939 nach Taufkirchen gezogen, also erst fünf Jahre nach den eben beschriebenen einschneidenden Ereignissen, fünf Jahre, die sie in wirtschaftlich prekären Verhältnissen in Graz, Wien, Taufkirchen und auf Reisen (Deutschland, Dänemark, Schweiz) verbrachte. Diese Jahre führte sie im Lebensbericht nicht näher aus, zentral erscheint nur die im Laufe dieser Jahre gewachsene Entscheidung, sich dauerhaft in Taufkirchen/Pram niederzulassen. Diesem Entschluss (im Lebensbericht bezeichnet als „Vollzug“) schrieb sie rückblickend zu, dass sie sich danach erstmals auf eine intensive Liebesbeziehung einlassen können habe sowie neue Dimensionen ihrer Kreativität erspürt habe: „Im Alleinsein lösten sich nun ungeahnte Elemente aus mir aus in Bild und Gedicht.“[279] Mit der Verwendung des Wortes „lösten“ führte sie das Narrativ der Unerlöstheit weiter, die in dieser Lebensphase zu ihrer Auflösung kam. Zentral dafür war die Begegnung mit dem Künstlerkollegen Alfred Kubin:

> „In dieser Zeit lernte ich dann auch Kubin kennen. Er bestärkte mich: ‚Können Sie nicht Ihr elbisches Wesen auf ein künstlerisches Geleise bringen?‘ Er deutete auf den Zeichentisch: ‚Hier müssen wir leben! Hätte ich all meine Fantasie ausgelebt, wär ich heute im Irrenhaus!‘“[280]

Die Künstlerfreundschaft von Alfred Kubin und Margret Bilger spielt in deren beider Biographien eine wichtige Rolle.[281] Die Einsamkeit blieb dennoch weiterhin der

277 Bilger, Lebensbericht, 26.
278 Bilger, Lebensbericht, 26.
279 Bilger, Lebensbericht, 26.
280 Bilger, Lebensbericht, 26.
281 Vgl. dazu den veröffentlichten Briefwechsel: Margret Bilger/Alfred Kubin (Hg.), Briefwechsel. Hg. von Melchior Frommel/Franz Xaver Hofer, Schärding 1997.

zentrale Topos in Bilgers Leben, verstärkt durch Nationalsozialismus und Krieg, oder wie Bilger formulierte: „Die Einsamkeit war verdoppelt durch die erschütternden Ideologien und den Krieg.“[282] Hinter den „erschütternden Ideologien“, die Bilger hier nicht beim Namen nannte, stand der Nationalsozialismus. Bilgers Verhältnis zum Nationalsozialismus war während der 1930er-Jahre relativ unentschlossen, entwickelte sich aber immer deutlicher zu einer Distanzierung und Ablehnung.[283]

Als Reaktion auf die durch Nationalsozialismus und Krieg verstärkte Einsamkeit beschrieb Bilger ihren Rückzug ins Innere. Die mit Vorsicht zu gebrauchende Formulierung von der „Inneren Emigration“ kann für Margret Bilger in ihrer ganzen Ambivalenz angewandt werden.[284] Der Rückzug und die totale Besinnung auf sich selbst brachten sie gleichzeitig aber auch zu dem, was ihren künstlerischen Weg schließlich prägen und bald auch zu äußerem Erfolg führen sollte. In den frühen 1940er-Jahren fand sie *ihre* Themen und *ihre* Technik:

> „Ich fand in Bibel, Märchen und Volkslied mein inneres Erlebnis in Worte gefaßt. Das lang im Innern getragene seelische Erlebnis riß die Hand plötzlich, wie von selbst in das Holz ein, sodaß ich öfter selbst staunte über das Gebilde ohne meinen Willen. Ich nannte diesen Vorgang ‚Holzriß.‘“[285]

Diese Passage des Lebensberichts informiert nicht nur darüber, wie Margret Bilger zu ihrem künstlerisch eigenständigsten Arbeiten, der von ihr entwickelten Technik des „Holzrisses“, eine Variante des Holzschnitts, gefunden hatte –, interessant erscheint auch, mit welchen Formulierungen sie dieses Erlebnis beschrieb: „Wie von selbst“ habe die Hand in das Holz gerissen, Gebilde seien „ohne Willen“ entstanden. Damit findet sich nun auch in Bilgers Lebensbericht ein zentrales Künstlernarrativ, in dem das Schöpferische-Kreative als unbewusste, innere Handlung erscheint, als etwas, das im Künstler „da“ ist und nur einen Weg nach außen finden muss.

In den nachfolgenden Absätzen des Lebensberichts scheinen sich die Zeitebenen zu überlappen: Bilger beschrieb zunächst den auf das starke Erlebnis der ersten „Holzrisse“ einsetzenden – zweifellos länger dauernden – Prozess („In der Arbeit

---

282 Bilger, Lebensbericht, 28.

283 Vgl. Eisenhut, Margret Bilger, 159 sowie Kapitel 4.4.4.

284 Zum Begriff der „Inneren Emigration“ vgl. u.a. Anna Mitgutsch, Die Grenzen der Integrität. Überlegungen zur Situation der Künstler und Schriftsteller in totalitären Systemen, in: Kirchmayr (Hg.), „Kulturhauptstadt des Führers“, 17–32. Mitgutsch sieht den Begriff kritisch und bezeichnet ihn als „trotzige Aufwertung derer, die im ‚Dritten Reich‘ schrieben und publizierten, wenn auch vielleicht nicht ausdrücklich als Parteimitglieder oder im Dienst seiner Ideologie“. Ebd., 17.

285 Bilger, Lebensbericht, 26.

vollzog sich jetzt das Objektivieren des Persönlichen ins Allgemeine – eine Art Kommunikation"), darauf folgte der Satz:

> „Es kam die Zeit, wo ich G. Franke begegnete (1942). Er hielt, was selten geschah bei einer Frau, seine Hand über meine Arbeit. Ich fand Freunde. Es erhellte sich."[286]

Was hier wie aufeinanderfolgend erscheint, vollzog sich in der Realität mehr oder weniger parallel: Der Kontakt zum Münchner Kunsthändler Günther Franke entstand etwa zur selben Zeit, in der sie ihre „Holzrisse" entwickelte und die oben beschriebene Veränderung ihres künstlerischen Weges beschritt. Für die mittlerweile fast 40-jährige Künstlerin begann sich somit um etwa 1942/43 erstmals eine wirkliche Perspektive aufzutun –„es erhellte sich". Interessant erscheint an dieser Stelle auch die Formulierung Bilgers, eine Förderung durch Franke sei selten „bei einer Frau" geschehen. Die sonst kaum von ihr thematisierte Diskriminierung von Frauen im Kunstbetrieb wurde von Bilger jedenfalls wahrgenommen und an dieser Stelle auch klar formuliert.[287]

Nachdem damit eine positive Perspektive angedeutet worden ist, ist der nächste Satz im Lebensbericht wiederum als Rückschlag zu lesen:

> „Umsomehr traf mich, durch Abtrennung Österreichs, das neuerliche Versinken in Einsamkeit. Da meldete sich schwere Krankheit, meine Schwester, selbst erst ihren jungen Mann im Kriege verloren, rief mir zu: Jetzt auszustellen für die Heimkehrenden! Das riß mich hoch!"[288]

Es erscheint auf den ersten Blick befremdlich, dass die dem Nationalsozialismus nicht sonderlich nahestehende Bilger das Kriegsende als „Abtrennung Österreichs" bezeichnete. Zweifellos hatte Bilger aber – ähnlich wie Kubin – eine intensive berufliche Ausrichtung nach Deutschland, die mit 1945 abgebrochen wurde, hinzu kommt ihre biographische Verbundenheit mit Deutschland. Die Briefe aus jener Zeit zeigen, dass Bilger in den ersten Nachkriegsjahren stark mit den wirtschaftli-

286 Bilger, Lebensbericht, 28.

287 Umso bedauerlicher erscheint, dass trotz des intensiven persönlichen Kontakts und der langen beruflichen Zusammenarbeit Bilger in dem 1970 (also nach Frankes Tod) erschienenen Band über den Kunsthändler keine Erwähnung findet. In der Publikation befinden sich die Korrespondenzen mit 48 bei Franke ausgestellten KünstlerInnen (darunter vier Frauen), der Briefwechsel mit Bilger ist nicht enthalten. Vgl. Doris Schmidt (Hg.), Briefe an Günther Franke. Porträt eines deutschen Kunsthändlers, Köln 1970.

288 Bilger, Lebensbericht, 28.

chen Problemen der Zeit kämpfte, die gerade entstandenen Kontakte und Erfolge waren zumindest für eine Zeit wieder stillgelegt.

Bilger setzte den Bericht fort mit ihrer Ausstellung von 1949 in der Wiener Albertina, ihr erster großer Erfolg in Österreich, gleichzeitig starb der ihr sehr nahestehende Vater, ein Tod, „der aber mir so viel mehr Friede hinterließ als Trauer." Es folgte die Beschreibung des „Rufes in das Stift Schlierbach", wo sie ihren Weg als Gestalterin von Kirchenglasfenstern finden sollte – sie beschrieb dies weniger „biographisch" als vielmehr von der künstlerischen Materialität ausgehend:

> „Das leuchtende Glas zusammen mit der grafischen Struktur des Bleis und Schwarzlots kam mir ungemein entgegen. Die Farbe belebte zu einer fast gegenseitigen Durchleuchtung und führte schließlich zu einem ganz freien Spiel."[289]

Ebenso wie beim „Holzriss" wurde nun auch die zweite zentrale künstlerische Weichenstellung, die Entscheidung für die Technik der Glasmalerei, ausführlich künstlerisch beschrieben und als Zäsur in der Biographie positioniert. Es folgte die Begegnung mit dem Künstler Hans Breustedt, den Bilger im Jahr 1953 heiratete und mit dem sie bis zu ihrem Tod zusammenlebte. Von der Heirat berichtete sie im Lebensbericht nicht, die Darstellung von Breustedt bleibt vielmehr kryptisch, aber auch fast sakral:

> „Breustedt eben durch schwerste persönliche Opfer hindurchgegangen: Er hat sie wie Gold im Feuerofen erprobt und wie Brandopfer angenommen (Psalm) – fand ich gläubig und still in einer Dachkammer weiterarbeitend. Das gesundete mich. Es war die Rettung."[290]

Hans Breustedts erste Frau Sofia war 1942 in Treblinka ermordet worden.[291] Über den Kontakt zu Breustedt wurde auch Bilger erstmals intensiver mit dem Holocaust konfrontiert, ihre Einstellung zum Nationalsozialismus wurde durch diese Beziehung noch einmal geschärft. Anstelle einer „prosaischen" Beschreibung ihrer Beziehung zu Breustedt findet sich im Lebensbericht ein kurzes vierzeiliges Gedicht und unmittelbar daran anschließend folgte ohne Überleitung etwas überraschend der Satz:

---

289 Bilger, Lebensbericht, 28.

290 Bilger, Lebensbericht, 28.

291 Vgl. Sofia Breustedt/Hans Joachim Breustedt, An Marysia. Eine Familiengeschichte in Briefen. 1935–1950. Hg. von Helga Hofer, Salzburg 2015.

> „Künstlerische Leitbilder hatte ich eigentlich keine. […] Am nächsten vielleicht stand mir Paula Modersohn-Becker als Frau, ‚die die Erde feierte'."[292]

Schon in einem Brief in den 1930er-Jahren hatte Bilger vom Eindruck, den die Bilder der expressionistischen Künstlerin Paula Modersohn Becker auf sie gemacht hatten, berichtet,[293] und in Bilgers Schlafkammer hing der Nachdruck eines Gemäldes der Künstlerin. Trotz dieses Verweises – interessanterweise auf eine Künstlerin – überzeugt Bilgers lapidarer Satz „eigentlich keine" künstlerischen Leitbilder gehabt zu haben. Die Feststellung, zusammenhanglos am Ende des Textes, wirkt wie pflichtschuldig eingefügt. Für die immer „aus dem Inneren" schöpfende Künstlerin stellte sich die Frage nach einem Leitbild wohl nicht, gleichwohl war ihr bewusst – zweifellos war sie dies als Künstlerin oft gefragt worden –, dass die Frage nach Leitbildern zum „Lebensbericht" einer Künstlerin dazugehöre. Während diese Passage damit eher pflichtgemäß dem Genre der autobiographischen Darstellung geschuldet wirkt, zeigt sich der Abschluss des Textes wiederum sehr individuell „bilgerisch". Die Künstlerin schloss den Rückblick mit einem Blick nach vorn:

> „Am Herzen liegt mir noch vieles. Das Bisherige ist für mich nur als Weg zu verstehen, vor dem Anbeginn."[294]

*Resümierend*

Anders als ihre männlichen Kollegen Kubin und Kokoschka legte Margret Bilger wenig Wert auf ihre biographische Darstellung nach außen, vielmehr versuchte sie sich einer solchen weitgehend zu entziehen. Die wenigen vorhandenen auto/biographischen Lebensreflexionen geben aber einen interessanten Einblick in Bilgers Vorstellung von sich als Künstlerin. So lassen sich auch in ihren Identitätsnarrativen durchaus Übereinstimmungen mit den „biographischen Formeln" der Künstlerbiographie, wie sie von Kris/Kurz definiert wurden, finden. Besonders stark rekurrierte Bilger auf das Bild des sensiblen, verinnerlichten Künstlers, nicht zuletzt auch auf das Bild des stets Suchenden. In ihrer Beschreibung des Entstehens des ersten Holzrisses verwendete sie auch das Bild des Schöpferischen, das sich aus dem Inneren kommend von selbst den Weg nach außen sucht. Auch ihre Feststellung, keine künstlerischen Vorbilder zu haben, entspricht dem Bild künstlerischer Individuali-

292 Bilger, Lebensbericht, 28.
293 Bilger-Archiv, MB an Markus Kastl (?), Heidelberg 9.11.1936.
294 Bilger, Lebensbericht, 28.

tät und Freiheit. Der dann doch vollzogene Verweis auf Paula Modersohn-Becker zeigt zudem, dass es für Künstlerinnen jener Zeit noch wesentlich schwieriger war auf *role models* zurückzugreifen. Hierfür boten männliche Künstlerbiographien oft wenig Identifikationsmöglichkeit.[295]

## 2.6 Erstes Resümee oder: Wie KünstlerInnen über sich schreiben und dabei „biographische Formeln" verwenden

In der Analyse zentraler autobiographischer Texte der fünf ProtagonistInnen ging es primär darum, die KünstlerInnen als AutobiographInnen darzustellen und ihren Identitätsnarrativen im Kontext allgemeiner Künstlerbiographik nachzugehen. Die These, dass bestimmende Formeln der Künstlerbiographik, wie sie von Ernst Kris und Otto Kurz herausgearbeitet wurden, auch für die *auto*biographische Konstruktion von zentraler Bedeutung sind, konnte klar bestätigt werden. Stereotype Narrative vom Außenseiterkünstler, von der früh festgestellten Begabung, vom Gefühl des Andersseins, um nur einige aufzuzählen, waren in den analysierten Texten mehrfach und in konstitutiver Weise anzutreffen.

Speziell für Alfred Kubin und Oskar Kokoschka konnte gezeigt werden, dass diese beiden Künstler im Sinne eines *autobiographical life* bewusst an der Modellierung ihres Künstlerbildes, das noch stark auf den Genietypus des 19. Jahrhunderts bezogen war, beteiligt waren. Ein zentrales Mittel dafür war auto/biographische Präsenz. Sowohl bei Kubin wie auch bei Kokoschka lässt sich nachweisen, wie nachhaltig auto/biographische Selbstpositionierung – im Konkreten anhand der Autobiographien „Aus meinem Leben" (Kubin) und „Mein Leben" (Kokoschka) – in der kunsthistorischen Einschätzung und weiteren Biographik nachwirkt.

Dass sich diese Form bewusster auto/biographischer Inszenierung bei den beiden Künstlerinnen Margret Bilger und Erika Giovanna Klien weniger stark zeigt, liegt einerseits an der nicht vergleichbaren Quellensituation (es liegen keine dezidierten Autobiographien vor), ist andererseits aber gleichzeitig Beleg dafür, dass das Modell des dem *autobiographical life* zugrundeliegenden Künstlergenies ein dezidiert männliches war. Gerade die autobiographischen Aufzeichnungen Margret Bilgers verdeutlichen, wie schwierig es für die Künstlerin war, vorherrschende Künstlerbilder mit einer ebenfalls internalisierten Geschlechterordnung zu vereinen. Aus dem Repertoire an Künstlerstereotypen griff Bilger vor allem auf jene zurück, die noch am ehesten mit ihrer Vorstellung von Weiblichkeit vereinbar waren – das Bild vom

295 Dazu noch ausführlicher im Kapitel 3.1.4.

zurückgezogenen und verinnerlichten Künstler. Klien bediente hingegen das Bild der exzentrischen Künstlerin, die sich im Widerstreit zur Vorstellung eines bürgerlichen Lebenslauf als Frau Freiräume herauszunehmen versuchte, die teilweise konform gingen mit dem Bild der „neuen Frau“ der 1920er-Jahre.

Sehr deutlich trat in der Analyse die Relevanz des Gegenwärtigen in der autobiographischen Darstellung hervor. Der jeweilige Zeit- und Standort der AutobiographInnen zeigte sich als unbedingt zu berücksichtigender Faktor, insofern als er die jeweilige Form der Selbstreflexion massiv beeinflusste. Im Fall der Autobiographie von Alfred Kubin wurde daher erstmals eine genaue Übersicht über die einzelnen Entstehungsetappen des Textes vorgenommen. Im Fall der Autobiographie von Kokoschka führte der Blick auf den Entstehungskontext zu wichtigen Erkenntnispunkten: Einerseits erklärt der Hintergrund des Textes in seiner Mischform von Erzählung, Interview und Überarbeitungen die teils mangelnde Stringenz des autobiographischen Blicks, andererseits zeigte sich im Fall der Kokoschka-Autobiographie besonders deutlich, welche Tücken auto/biographisches Erinnern in Hinblick auf eine von der Leserin/dem Leser erwartete Faktizität aufweisen kann. Wurde schon bislang – nicht zuletzt von Kokoschka selbst – darauf hingewiesen, dass seine Erinnerungen nicht immer „faktengetreu“ sind, ist dazu noch Folgendes zu ergänzen: Es ist auch den in der Gedächtnis- und Erinnerungsforschung beschriebenen Prozessabläufen des Erinnerns – und somit nicht nur Kokoschkas bewusstem „Jonglieren“ mit Daten – zuzuschreiben, dass es durch wiederholtes Erzählen oder zusätzlich erfahrenes Wissen um Ereignisse zu stark überformten Erinnerungen kommt. Autobiographische Erinnerungen sollten daher in Bezug auf Fakten keinesfalls als „Steinbrüche“ für biographische Daten und Fakten benutzt werden, umso mehr Aufschluss geben sie aber über die standort- und zeitabhängige Reflexion des Autors über sich und sein Leben.

In Hinblick auf die eingangs reflektierte Frage, ob sich auto/biographische Darstellungen von KünstlerInnen – im Sinne der Doppeldeutigkeit des Begriffs *gráphein (γράφειν)* für schreiben und zeichnen – durch eine besondere „Bildsprache“ auszeichnen, kann keine allgemeingültige Antwort gegeben werden. Die „klassischen“ Autobiographien von Kubin und Kokoschka sind jedenfalls in ein zeittypisches Autobiographiemodell eingeschrieben, das formal keine Abweichungen aufweist. Dass KünstlerInnen aber zweifellos spezielle Formen auto/biographischer Bespiegelung offenstehen, zeigen nicht zuletzt Erika Giovanna Kliens „Klessheimer Sendboten“. Ebenfalls kann resümiert werden, dass sich im Falle aller fünf ProtagonistInnen im Blick auf ihre schriftlichen Zeugnisse eine auffällige literarische Begabung zeigte. Obwohl nicht ursprüngliches Kriterium für die Auswahl kann man bei allen in dieser Studie auftretenden KünstlerInnen von Doppelbegabungen sprechen. Während

Kubins und Kokoschkas schriftliches Werk, inklusive der autobiographischen Texte, öffentlich bekannt ist, wurde dieses bei Wach, Klien und Bilger bislang weniger wahrgenommen.



# 3 KünstlerInnen und gesellschaftliche Diskurse

Was bewegte die Menschen im frühen 20. Jahrhundert? Was bewegte die Künstlerinnen und Künstler, was die fünf in dieser Studie näher untersuchten Künstlerpersönlichkeiten? Und was bewegten sie? Sie lebten in einer Zeit des raschen gesellschaftlichen Wandels und des Aufbruchs in vielen Bereichen. Sie lebten gleichzeitig in den Resten einer Welt des 19. Jahrhunderts und einer neuen Welt der Moderne. Das Neue ist immer herausfordernd, und um die Wende zum 20. Jahrhundert entstand viel Neues – im Gebiet der Technologie ebenso wie im Verhältnis der Geschlechter, am religiösen Angebotsmarkt und nicht zuletzt im Bereich politischer Ideologien. Wie aber lässt sich die Moderne in ihren verschiedenen Ausprägungsformen überhaupt fassen? Peter Gay sieht bei aller Unterschiedlichkeit ihrer VertreterInnen zwei Gemeinsamkeiten: den „Reiz der Häresie" und den „Hang zur bedingungslosen Selbsterforschung".[1] Nicht alle der hier vertretenen „Zeitwesen" würden sich selbst als VertreterInnen der Moderne verstanden haben. Dies zeigt nicht zuletzt die Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit, sowohl in der Kunst wie auch in der Gesellschaft. Der in dieser Studie verfolgte biographietheoretische Ansatz ermöglicht im Fokus auf das Individuum die Darstellung dieser Ungleichzeitigkeit. Bei aller Verschiedenheit aber bleibt, dass die jeweiligen ZeitgenossInnen eine Vielzahl an äußeren Einflussfaktoren teilten und sich in einem System wirkmächtiger gesellschaftlicher Diskurse bewegten. In diesem System von Diskursen, die im Foucault'schen Sinn das „Sagbare" erzeugten,[2] waren die in diesem Buch auftretenden KünstlerInnen als AkteurInnen eingebunden. Nicht von Diskursen, sondern von „Dispositiven" und „Codes" spricht der Kulturhistoriker Hans Ulrich Gumbrecht, wenn er die Welt des Jahres 1926 verständlich machen möchte: Automobil, Bars, Fahrstuhl, Jazz und Völkerbund; Zentrum versus Peripherie, Schweigen versus Lärm, Männlich versus Weiblich.[3] Auch in anderen Studien zur Lebenswelt der Moderne finden sich ähnliche gesellschaftspolitische Themen (Diskurse, Dispositive, Topoi) wie bei Gumbrecht: die Prägung durch die neuen Technologien, der Wandel des Geschlechterverhältnisses, der Aufstieg der Großstadt, das Verhältnis von Stadt und Land und nicht zuletzt spirituell-religiöse Fragestellungen.[4]

1 Peter Gay, Die Moderne. Eine Geschichte des Aufbruchs, Frankfurt am Main 2008, 24.
2 Michel Foucault, Archäologie des Wissens, Frankfurt am Main 1990, 67 f.
3 Hans Ulrich Gumbrecht, 1926. Ein Jahr am Rand der Zeit, Frankfurt am Main 2003.
4 Z.B. Geisthövel, Alexa/Knoch, Habbo (Hg.), Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main, New York 2005; Philipp Blom, Der taumelnde Kontinent. Europa 1900–1914, München 2008.

Für diese Studie wollte ich jene die ProtagonistInnen bestimmenden gesellschaftlichen Diskurse aus der Quelle heraus, im Konkreten also aus den vorliegenden auto/biographischen Dokumenten, entwickeln. Diese sollten, wie sich bald zeigte, eine hohe Übereinstimmung zu den aus der Forschungsliteratur zur Moderne bekannten Diskursen aufweisen, manche Gewichtung mochte aber überraschen: Dass sich die Geschlechterfrage als besonders virulent zeigte, zählte dabei weniger zu den Überraschungen, die hohe Aufmerksamkeit auf den Bereich spiritueller Sinnsuche dafür umso mehr. Die Beschäftigung mit Philosophie und Religion, dabei auch mit neu am „Markt" befindlichen Angeboten wie der Theosophie oder fernöstlicher Spiritualität, war tatsächlich für viele KünstlerInnen des frühen 20. Jahrhunderts prägend. Die Auseinandersetzung mit der beschleunigten Zeit, mit Phänomenen von Geschwindigkeit, Urbanität, Lärm zeigte sich ebenfalls als sehr präsent in den Quellen, auch und nicht zuletzt in Verbindung mit dem zeitgenössischen Diskurs um die Nerven und die Neurasthenie. Gruppiert um die Begriffe Geschlecht, Geschwindigkeit und Esoterik soll all diesen Diskursfeldern im Folgenden – immer ausgehend von der konkreten Biographie und den autobiographischen Dokumenten – nachgegangen werden. Die ProtagonistInnen treten dabei gleichzeitig als Individuen und als „Zeitwesen" auf, die gemäß der eingangs gegebenen Definition das Wesen ihrer Zeit widerspiegeln.

## 3.1 Der Geschlechterdiskurs des frühen 20. Jahrhunderts

> „Selten ist der uralte Prozeß, der zwischen Mann und Weib anhängig ist, so laut und unanständig geführt worden, wie in unserer Epoche."[5]

1908 veröffentlichte der deutsche Kunstkritiker und Publizist Karl Scheffler die Studie „Die Frau und die Kunst". Die Argumentationslinie des Buches ist einem Geschlechterdiskurs verhaftet, der auf als natürlich vorausgesetzten Unterschieden zwischen den Geschlechtern aufbaute, wobei Männlichkeit der Sphäre des Geistes und der Kultur und Weiblichkeit der Natur zugeordnet war. Scheffler versuchte den Beweis zu führen, warum jegliche Störung dieser scheinbar naturgegebenen Ordnung sowohl den Frauen wie auch den Männern und somit der gesamten Menschheitskultur zum Schaden gereichen werde. Er übernahm dabei zeitgenössische Argumentationen, die sowohl im philosophisch-geisteswissenschaftlichen wie auch im

5 Karl Scheffler, Die Frau und die Kunst, Berlin o. D. [1908], 5.

medizinisch-naturwissenschaftlichen Diskurs des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts verbreitet und von großer Nachhaltigkeit waren.

Rezeptionsgeschichtlich relevant ist in diesem Zusammenhang das 1861 erschienene Werk des Altertumsforschers Johann Jakob Bachofen „Das Mutterrecht", das mit seiner Grundthese von der Existenz einer ursprünglich mutterrechtlichen Gesellschaftsordnung in alten Kulturen oftmals emanzipatorisch oder frauenrechtlich gedeutet wurde.[6] Bachofens Buch, das sich auch in Künstlerkreisen großer Beliebtheit erfreute,[7] affirmierte allerdings vielmehr die eingangs zitierte Geschlechterpolarität, nach der das weibliche Prinzip eine Art Urmutterschaft, basierend auf der „stofflichen Natur der Frau"[8], darstelle, und erst der Übergang zum Vaterrecht die höhere Kulturstufe der Menschheitsgeschichte markiere. Aus der Zuordnung oder Gleichsetzung von Frau(en) und Natur wurde in der Auslegung männlicher Intellektueller und Wissenschafter des 19. und frühen 20. Jahrhunderts eine Reduktion auf deren körperlich-sexuelle Dimension. Am radikalsten definierte dabei der junge Wiener Philosoph Otto Weininger Frauen als ausschließlich sexuell determinierte Wesen. Weininger, der von einer bisexuellen Anlage des Menschen ausging, wonach jeder Mensch Anteile des weiblichen Typs (W) und des männlichen Typs (M) in sich trage,[9] schrieb über den Zusammenhang von „W" und Sexualität:

> „Der Zustand der sexuellen Erregtheit bedeutet für die Frau nur die höchste Steigerung ihres Gesamtdaseins. Dieses ist immer und durchaus sexuell. W geht im Geschlechtsleben, in der Sphäre der Begattung und Fortpflanzung, d.i. im Verhältnisse zum Manne und zum Kinde, vollständig auf, sie wird von diesen Dingen in ihrer Existenz vollkommen ausgefüllt, während M nicht nur sexuell ist. […] Während also W von der Geschlechtlichkeit gänzlich ausgefüllt und eingenommen ist, kennt M noch ein Dutzend anderer Dinge: Kampf und Spiel, Geselligkeit und Gelage, Diskussion und Wissenschaft, Geschäft und

6 Johann Jakob Bachofen, Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur, Stuttgart 1861. Als kritische Analyse zu Bachofen und seiner nicht unproblematischen Rezeptionsgeschichte vgl. u.a. Uwe Wesel, Der Mythos vom Matriarchat. Über Bachofens Mutterrecht und die Stellung von Frauen in frühen Gesellschaften vor der Entstehung staatlicher Herrschaft, Frankfurt am Main 1980.

7 In Alfred Kubins Bibliothek ist das Werk unter Inv.-Nr. 2776 zu finden, es ist auch Gegenstand in seiner Korrespondenz mit Margret Bilger. Auch Oskar Kokoschka wurde von Bachofens Werk beeinflusst. Dazu noch ausführlicher an späterer Stelle in diesem Kapitel.

8 Bachofen, Mutterrecht, 63.

9 Vgl. Otto Weininger, Geschlecht und Charakter, München 1980 [EA 1903]. Die These zur Bisexualität beanspruchte Wilhelm Fließ für sich, Weininger wurde bereits zeitgenössisch die Autorschaft abgesprochen. Vgl. dazu Jacques Le Rider, Der Fall Otto Weininger. Wurzeln des Antifeminismus und Antisemitismus, Wien, München 1985, 78–101.

> Politik, Religion und Kunst. […] W ist nichts als Sexualität, M ist sexuell und noch etwas darüber."[10]

Weininger konnte auf ein Umfeld bauen, das zur selben Zeit auch im medizinisch-naturwissenschaftlichen Feld in einer pathologisierenden Argumentation den Nachweis für eine geringere intellektuelle Kapazität von Frauen zu erbringen suchte.[11] Eine vehemente Infragestellung solcher Thesen und Schriften kam von der frauenbewegten Schriftstellerin Rosa Mayreder. In ihrem Hauptwerk, den Essays „Zur Kritik der Weiblichkeit", stellte sie ebenfalls die Frage nach dem Wesen der Geschlechter und lieferte damit explizit ihren männlichen Kollegen eine Entgegnung. Ihre einleitende Fragestellung zielte auf das Grundproblem der angeblichen Determiniertheit von Frauen innerhalb geschlechtlicher Zuschreibungen, die Frauen aus den Sphären geistiger Beschäftigung ausschloss und gleichzeitig auch jegliche Individualität absprach. Mayreder machte zur Frage, was von Weininger und Kollegen längst apodiktisch beantwortet zu sein schien:

> „Das Problem der Geschlechtspsychologie, in deren Vordergrund die Weiblichkeit steht, bewegt sich der Hauptsache nach um die Frage: Ist das Weib als Persönlichkeit durch das Geschlecht an eine bestimmt umschriebene Geistigkeit gebunden, oder liegt in der weiblichen Psyche die gleiche Möglichkeit einer unbeschränkten Differenzierung nach Individualität wie in der männlichen?"[12]

Nicht nur männliche Wissenschafter, auch Strömungen innerhalb der zeitgenössischen Frauenbewegung(en) übernahmen die scheinbar qua natura vorgegebenen Geschlechtszuordnungen, ohne diese prinzipiell zu hinterfragen. Sie versuchten jedoch, damit verbundene Wertigkeiten in Frage zu stellen oder zu ändern, indem sie beispielsweise das weibliche Prinzip der Mütterlichkeit moralisch über so genannte männliche Prinzipien stellten.[13]

Die Vorstellung einer Geschlechterpolarität, die zwischen Mann/Kultur und Frau/Natur unterschied, hatte selbstverständlich auch Einfluss im Bereich des Kunst- und Kulturlebens, in dem Frauen nur bestimmte Rollen zugestanden wurden, und das

---

10 Weininger, Geschlecht und Charakter, 112 f.

11 Vgl. u.a. Paul J. Möbius, Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes, Halle 1900.

12 Rosa Mayreder, Zur Kritik der Weiblichkeit, Jena 1909, 7.

13 Zu dem vor allem von der bürgerlichen Frauenbewegung vertretenen Prinzip der „geistigen Mütterlichkeit" vgl. u.a. Barbara Vinken, Die deutsche Mutter. Der lange Schatten eines Mythos, München 2001, 205 ff. Die dort geschilderten Positionen der deutschen bürgerlichen Frauenbewegung können durchaus auf die österreichische Situation übertragen werden.

waren keinesfalls jene, die dem schöpferischen Part zuzurechnen sind. Darauf baute auch Schefflers eingangs zitierte Studie auf, die dies für sämtliche Sparten des Kunst- und Kulturbetriebs darzulegen vermeinte. Apodiktische Aussagen ließen dabei Natur und Geschichte Beleg genug sein, argumentative oder gar empirische Beweisführungen waren nicht von Nöten. Der Satz „Das beweist allein schon die Geschichte" genügte Scheffler als Argument dafür, dass Frauen prinzipiell nicht schöpferisch sein könnten. Versuchten sie es – und genau das taten immer mehr ZeitgenossInnen Schefflers – so „verrenkten" sie dabei ihre Natur, was keineswegs gut gehen könne:

> „Es zeigt sich dem Beobachter, daß die Frau, die ihre harmonische Geschlossenheit zerstört und sich zu einseitigem männlichen Wollen zwingt, diesen Entschluß fast immer mit Verkümmerung, Krankhaftigkeit oder Hypertrophie des Geschlechtsgefühls, mit Perversion oder Impotenz bezahlen muß. Besäßen wir zahlenmäßige Angaben, so würde es sich zeigen, daß zwei Drittel aller Künstlerinnen und mehr im Geschlechtsempfinden irgendwie anomal sind."[14]

Pathologisiert wurden nicht nur Frauen, die sich zu künstlerischer Tätigkeit hingezogen fühlten und dies umsetzen wollten, auch die familiäre Umgebung wurde der Anomalie verdächtigt, wenn Scheffler weiter ausführte:

> „Denn es fällt auf, daß weibliche Talente sehr oft aus geistig und körperlich ungesunden Familien stammen, aus Geschlechtern, deren Lebenskraft erschöpft ist, aus Künstlerfamilien vor allem und von weichlichen und neurasthenischen Vätern."[15]

Nun mag es den väterlichen Familienoberhäuptern ohnehin meist nicht leichtgefallen sein, den Töchtern eine künstlerische Laufbahn zu erlauben. Wenn sie dabei noch Gefahr liefen, als verweichlichte Neurastheniker diskreditiert zu werden, steigerte dies die väterlichen Ambitionen wohl kaum.

Wie – und dies nur beispielhaft unter vielen – Schefflers hier zitiertes Werk zeigt, ging es in dem gesellschaftlichen Machtkampf, der dem Geschlechterdiskurs der Jahrhundertwende zugrunde lag, um weibliche Anteilnahme am öffentlichen Leben. Überschritten Frauen die ihnen zugewiesenen Rollen – im Fall der bildenden Kunst waren dies klassischerweise jene der Modelle, Musen und praktischen Unterstützer-

14 Scheffler, Die Frau und die Kunst, 92.
15 Scheffler, Die Frau und die Kunst, 94.

innen des männlichen Künstlers[16] – hatten sie mit einem scharfen, in seiner Intensität erschreckend frauenfeindlichen Gegenwind zu rechnen. Was für künstlerisch agierende Frauen erschwerend hinzukam, war das mythengespeiste Bild des Künstlers, das in seiner gesamten Ausprägung ein explizit männliches war und Frauen keinerlei Identifikations- und Integrationsmöglichkeit bot.[17]

Nicht nur in Österreich ergab sich daraus die Situation, dass die Zahl bildender Künstlerinnen im frühen 20. Jahrhundert wesentlich geringer war als jene der männlichen Künstler. Bis 1918 blieb Frauen das Studium an der Akademie verwehrt, in für Vernetzung und Öffentlichkeitsarbeit wichtigen Kunstvereinen waren Frauen teils noch in den 1930er-Jahren nicht zugelassen.[18] Das bereits in der Einleitung zitierte lexikalische Werk über österreichische MalerInnen der Geburtsjahrgänge 1880–1900 weist einen Frauenanteil von 24 Prozent auf.[19]

Anhand der auto/biographischen Selbstdarstellungen von Alfred Kubin, Oskar Kokoschka, Margret Bilger und Erika Giovanna Klien werden im Folgenden die Strategien untersucht, mittels derer die ProtagonistInnen sich in den zeitgenössischen Geschlechterdiskursen selbst verankert bzw. diese mitkonstituiert haben.[20] In der chronologischen Betrachtung kann gleichzeitig eine Entwicklung und Veränderung, aber auch die lange Wirksamkeit weit zurückreichender Geschlechterzuschreibungen beobachtet werden.

16 Gerade jüngst wieder am Beispiel von Adolf Loos dargestellt bei Lisa Fischer, Mit Frauen bauen. Das nützliche Beziehungsmuster eines antimodernen Ehemanns, in: Markus Kristan/Sylvia Mattl-Wurm/Gerhard Murauer (Hg.), Adolf Loos. Schriften, Briefe, Dokumente aus der Wienbibliothek im Rathaus, Wien 2018, 233–244.

17 Vgl. Verena Krieger, Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen, Köln 2007, 129 ff.

18 Zu den geschlechtsspezifischen Voraussetzungen für Künstlerinnen in Österreich im frühen 20. Jahrhundert vgl. die umfassende Studie von Sabine Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen in Österreich 1897–1938. Malerei, Plastik, Architektur, Wien 1994.

19 Heinrich Fuchs, Die österreichischen Maler der Geburtsjahrgänge 1881–1900, Wien 1976, 1977. Von 1589 darin angeführten MalerInnen sind 388 Frauen, das ergibt 24,4 Prozent (eigene Zählung). Wie bereits in der Einleitung bemerkt, kann eine solche Zahl nur als Richtwert dienen, da gerade kunsthistorische Standardwerke oder Lexika Teil der mangelnden Berücksichtigung von Frauen waren/sind. Erika Giovanna Klien beispielsweise fand im genannten Werk keine Erwähnung. Ebenfalls zu Ungunsten der Künstlerinnen fiel die Verteilung von Abbildungen im genannten Werk aus: Von 751 abgebildeten Werken stammen 110 von Frauen, das ist ein Anteil von 14,6 Prozent (eigene Zählung).

20 Von Aloys Wach liegt dazu zu wenig aussagekräftiges Material vor. Die wenigen Aussagen (z.B. in den Tagebüchern) lassen auf ein zeittypisch-traditionelles Geschlechterbild mit einer starken Verehrung einer mütterlichen Weiblichkeit schließen.

### 3.1.1 Alfred Kubin und die Misogynie der Moderne

„Dr. Otto Weininger,
für mich der größte Mensch des Jahrhundert [sic]“ [21]

Im Oktober 1903 erschoss sich Otto Weininger in Wien. Alfred Kubin bezeichnete nur wenige Tage später den jungen Philosophen als größten Menschen des Jahrhunderts – dabei war dieses noch jung (oder meinte Kubin das bereits vergangene 19. Jahrhundert?) und Weiningers Œuvre vergleichsweise schmal. Im Wesentlichen bestand es aus der aus Weiningers Dissertation hervorgegangenen Schrift „Geschlecht und Charakter“, ein Werk, das sich bald nach Erscheinen, respektive nach Weiningers aufsehenerregendem Selbstmord, im Zentrum des misogynen Diskurses der Kultur des Fin de Siècle positionieren konnte.[22] Kubin hatte über Weiningers Tod vermutlich aus einem Nachruf in der „Neuen Freien Presse“ erfahren,[23] denn in einem Brief an Fritz Herzmanovsky-Orlando nahm er Bezug auf mehrere Informationen, die in diesem Nachruf zu lesen waren:

> „Könnten Sie vielleicht in Erfahrung bringen ob Dr. Otto Weiningers nachgelassenes Manuscript ‚die Cultur in ihrem Verhältnis zu Glauben und Wissen‘, – veröffentlicht wird. Weininger ist der Verfasser des im Frühjahr erschienen Werkes ‚Geschlecht und Charakter‘ und ‚Erbsünde‘.“[24]

Das genannte „nachgelassene Manuskript“ wurde tatsächlich veröffentlicht, und zwar in einer posthum erschienenen Ausgabe verschiedener Schriften Weiningers unter dem Titel „Über die letzten Dinge“.[25] In einem Schreiben aus dem Jahr 1910 empfahl Kubin seinem Freund Herzmanovsky-Orlando die Lektüre jenes Werks, eingereiht in einer Auswahl von Schriften, die er als bedeutend erachtete, der Titel ist

21 AK an Fritz Herzmanovsky-Orlando, München 8.10.1903, zit. nach Fritz Herzmanovsky-Orlando, Der Briefwechsel mit Alfred Kubin 1903 bis 1952. Hg. und kommentiert von Christian Klein, Salzburg, Wien 1983, 7.

22 Ich fokussiere an dieser Stelle auf die misogyne Ausrichtung des Buches, eine Diskussion in Bezug auf die antisemitischen Aspekte von Weiningers Schrift erfolgt an dieser Stelle nicht. Verwiesen sei auf die bestehende Literatur, v.a. Le Rider, Der Fall Otto Weininger.

23 Neue Freie Presse, 6.10.1903.

24 AK an Fritz Herzmanovsky-Orlando, München 8.10.1903, zit. nach Herzmanovsky-Orlando, Briefwechsel, 7.

25 Otto Weininger, Die Kultur und ihr Verhältnis zu Glauben, Fürchten und Wissen, in: Otto Weininger, Über die letzten Dinge, Wien, Leipzig 1922 [EA 1907], 131–171.

dabei positioniert zwischen Kierkegaard und Strindberg.[26] Nietzsche, Kierkegaard, Schopenhauer, Weininger, nicht zuletzt auch Ludwig Klages: Kubins philosophische Heroen, an denen er sich speziell in der Herausbildung seiner postadoleszenten Persönlichkeit orientiert hatte, standen alle im Zentrum eines zeitgenössischen männlichen Geniediskurses, der mit einer starken Misogynie verbunden war. Zweifellos ist diese Prägung bei Kubin am stärksten in seiner Frühphase nachzuspüren. Andreas Geyer verwies auf die Veränderungen in Kubins philosophischem Weltbild mit fortschreitendem Lebensalter, was sich auch in einem veränderten Zugang zu Weininger zeigen lässt. So schrieb der Künstler im Jahr 1927 an seinen Freund und Archivar Kurt Otte:

> „Otto Weininger ist höchst interessant, aber mit Vorsicht anzufassen – er ist Gift."[27]

Trotz dieser späteren Distanzierung lässt sich für die Jahre um und nach der Jahrhundertwende eine intensive Übereinstimmung von Weiningers und Kubins Gedankenwelt konstatieren, die sich auch in der Rezeption der beiden widerspiegelt: So wurde beispielsweise der 1988 herausgegebene Band zum Theaterstück „Weiningers Nacht" von Joshua Sobol in der Bearbeitung von Paulus Manker mit Zeichnungen des jungen Kubin illustriert, deren sexuelle und aggressiv misogyne Inhalte Weiningers innere Welt darstellen sollten.[28] Umgekehrt trägt ein Abschnitt eines Ausstellungskatalogs zu Kubins frühen Graphiken den nach Weininger benannten Titel „Geschlecht und Charakter".[29]

Neben dem bekannten „Geschlecht und Charakter" skizzierte Weininger seine Vorstellungen von Geschlechtertypologien auch in anderen, weniger bekannten Texten. In einem nachgelassenen, erst in den 1980er-Jahren in der Wiener Akademie der Wissenschaften entdeckten Manuskript mit dem Titel „Zur Theorie des Lebens" skizzierte der junge Philosoph vier menschliche Typen (seiner Grundidee der zweigeschlechtlichen Anlage des Menschen folgend): „Der Ichmensch als Mann", „Der Ichmensch als Weib", „Der Weltmensch als Mann", „Der Weltmensch als Weib".[30] In

26 AK an Fritz Herzmanovsky-Orlando, Wernstein 8.2.1910, zit. nach Herzmanovsky-Orlando, Briefwechsel, 43.

27 AK an Kurt Otte, 23.11.1927, zit. nach Andreas Geyer, Träumer auf Lebenszeit. Alfred Kubin als Literat, Wien, Köln, Weimar 1995, 168.

28 Paulus Manker (Hg.), Weiningers Nacht, Wien 1988.

29 Hans Albert Peters/Christoph Brockhaus (Hg.), Alfred Kubin. Das zeichnerische Frühwerk bis 1904, Baden-Baden 1977, dort Kapitel IV: ‚Geschlecht und Charakter' – Mythen des Weibes als Zerstörerin, 141–190.

30 Vgl. Hannelore Rodlauer, Zur Entdeckung unbekannter Manuskripte aus Weininger Studienzeit, in: Manker (Hg.), Weiningers Nacht, 191–193. Die oben zitierten Texte finden sich ebd., 195–198.

den beiden weiblichen Ausführungen „Der Ichmensch als Weib“ und „Der Weltmensch als Weib“ findet sich die bekannte Dichotomie von „Mutter“ und „Hure“:

> „Der Ichmensch als Weib: schamhaft, sehr mütterlich mit stark überhängendem Bauch schon in der Kindheit, sehr monogam, sittsam, nicht gefallsüchtig, wenig sinnlich, mit wenig Vergnügen am Coitus, im Grenzfall sogar sexuell anaesthetisch, sehr arbeitsam, nicht kokett, nicht geil, kocht und näht gut und gerne […]
> Der Weltmensch als Weib: das ist die Prostituierte. Relativ seltener als die Mutter, […] Schamlos, hysterisch (leicht hypnotisierbar), herrisch, lacht viel; erotisch durch und durch veranlagt; geil; mit flachem Bauch; hat keine Kinder; liebt sie auch nicht.“[31]

Die Typisierung von Frauen in idealisierte, quasi heilige „Mütter“ und sexuell begehrte, aber moralisch verachtete „Huren“, die gleichzeitige Überhöhung und Verachtung von Frauen, zeigt sich als charakteristischer Kern des Geschlechterdiskurses der Jahrhundertwende. Lisa Fischer verwies auf eine Gemeinsamkeit in dieser nur scheinbaren Polarität von Frauenfeindlichkeit und Frauenvergötterung, nämlich die Verleugnung der „realen Frau.“[32] In der vermeintlichen Erhöhung wird die Frau als Individuum genauso wenig wahrgenommen wie in der offensichtlichen Diffamierung. Bei Weininger drückte sich das so aus, dass er Frauen generell keine Individualität, keinen Geist, keine eigenständige Existenz zugestand, Frauen schöpften ihren „Wert“ aus dem anderen, aus dem Mann. So argumentierte Weininger – und ich zitiere hier bewusst nicht aus „Geschlecht und Charakter“, sondern aus dem auch von Kubin nachweislich rezipierten Band „Über die letzten Dinge“:

> „Der Wille zum Wert ist es, der den Menschen, Mann und Weib, als solchen konstituiert. Kann ein Mensch – dies ist immer der Fall der Frauen – sich nicht von selbst aus und vor sich selbst Wert geben, so sucht er ihn von einem anderen, vor einem anderen zu erhalten. […] Gewiß hat nur der Mann, nicht die Frau ein Innenleben [dazu Fußnote: Das Innenleben der Frauen dauert immer höchstens neun Monate], und auch der Mann umso mehr, je höher er steht.“[33]

31 Otto Weininger, Der Ichmensch als Weib und Der Weltmensch als Weib, in: Manker (Hg.), Weiningers Nacht, 196 u. 198.

32 Lisa Fischer, Über die erschreckende Modernität der Antimoderne der Wiener Moderne oder über den Kult der toten Dinge, in: Lisa Fischer/Emil Brix (Hg.), Die Frauen der Wiener Moderne, Wien 1997, 208–217, 209.

33 Otto Weininger, Über Henrik Ibsen und seine Dichtung „Peer Gynt“, in: Weininger, Über die letzten Dinge, 1–47.

Alfred Kubin verehrte nicht nur Weininger, seine „Seelenverwandtschaft“ mit weiteren Proponenten des zeitgenössischen misogynen Diskurses wurde bereits benannt. Er stand damit im zeitgenössischen Geschlechterkampf auf jener Seite, in der die Frauenverachtung integraler Bestandteil einer männlichen Überlegenheitsphilosophie war, die sich gegen die Ansprüche der aufkommenden Frauenbewegung zu wehren hatte. Geht man von der enormen Wirkmächtigkeit solcher Diskurse aus, brauchen wir für Kubins Misogynie, speziell in der Frühphase von Leben und Werk, nicht unbedingt nach zentralen autobiographischen Schlüsselerlebnissen suchen, wie dies in der bisherigen biographischen Rezeption – immer in Übernahme von Kubins autobiographischer Konstruktion – üblicherweise stattfand. Wolfgang Müller-Thalheim beispielsweise, der als Arzt und Kubinsammler mehrere Abhandlungen über den Künstler verfasste, suchte in psychoanalytischer Herangehensweise Erklärungen für Kubins Frauenhass in der Kindheit des Künstlers, in der schwierigen Beziehung zum übermächtigen Vater und zu der als schwach typologisierten Mutter.[34] Er übernahm dabei Kubins Erzählung aus der Autobiographie, wonach ihn die Annäherung und sexuelle Belästigung durch eine ältere Frau im Kindesalter nachhaltig verstört habe. Die betreffende Passage in Kubins Autobiographie lautet:

> „Nach Ablauf des Trauerjahres heiratete mein Vater wieder und zwar die Schwester meiner Mutter. Über diese Zeit bis zu meinem Eintritt ins Salzburger Gymnasium kann ich in dieser autobiographischen Skizze ruhig hinweggehen. Nur einen sehr wesentlichen Punkt muß ich hier streifen. Ich war nämlich gerade elfeinhalb Jahre alt, als ich durch eine ältere Frau in sexuelle Spielereien verwickelt wurde, was mich maßlos aufregte und bis in meine frühe Manneszeit seine Schatten warf.“[35]

Müller-Thalheim erweiterte diese Erzählung noch durch eine Information, die er direkt im persönlichen Gespräch von Kubin dazu erfahren habe. Danach habe es sich bei jenem Ereignis um „genitale Manipulationen, ausgeführt von einer Schwangeren, die sich ihm nackt zeigte“[36] gehandelt. Als Narrativ passt diese Erzählung

34 Vgl. W. K. Müller, Alfred Kubin in psychiatrischer Sicht, in: *Materia Medica Nordmark* Sonderheft (1961), 1–16; Wolfgang K. Müller-Thalheim, Erotik und Dämonie im Werk Alfred Kubins. Eine psychopathologische Studie, München 1970.

35 Alfred Kubin, Aus meinem Leben. Gesammelte Prosa mit 73 Abbildungen. Hg. von Ulrich Riemerschmidt, München 1974, 10. Wie bereits beschrieben wurde jene Passage in zahlreichen Werken über Alfred Kubin und zumeist als Erklärung seines frühen Frauenbildes weiter überliefert, so – und dies nur als Auswahl – in: Peters/Brockhaus (Hg.), Alfred Kubin, 142; Andreas Geyer, Träumer auf Lebenszeit, 52.

36 Müller-Thalheim unter Berufung auf eine mündliche Mitteilung Kubins, vgl. Müller-Thalheim, Erotik und Dämonie, 11.

geradezu idealtypisch in eine Argumentationslinie, nach der männliche Misogynie durch eine scheinbare sexuelle Übermacht von Frauen erklärt wird.[37] So interpretierte auch der Historiker Ernst Hanisch Otto Weiningers „Geschlecht und Charakter“ als „verzweifelten männlichen Hilfeschrei“, „als Ausdruck der Urangst vor der Frau, als einzigartiger Protest gegen die Verweiblichung, letztlich: als Eingeständnis der Schwäche“.[38]

In Hinblick auf die oben zitierte Erzählung der angeblichen Manipulation durch eine schwangere Frau erweist sich eine weitere autobiographische Äußerung Kubins, die bislang in der Kubin-Biographik nicht in Zusammenhang damit gebracht wurde, als sehr aufschlussreich. So habe Kubin seinem Wernsteiner Hausarzt, mit dem er speziell in seinen späteren Lebensjahren sehr vertraut war, folgendes erzählt:

> „Vaters neue Frau, unsere Tante, die von ihm ein Kind unterm Herzen trug, erschreckte mich alsbald mit ihrem dicken Bauch. Als Kind habe ich die Aufforderung meiner Stiefmutter, ihren Bauch zu berühren und das neue Geschwisterchen darin zu fühlen, wohl fehl verstanden. Ich spürte seine Bewegungen und erschrak, weil ich meinte, sie hätte ein lebendiges Kind verspeist. Ab da mochte ich auch die Stiefmutter nicht mehr leiden.“[39]

Es lässt sich nicht belegen, erscheint aber zumindest denkbar, dass diese Begebenheit, also die eigentlich harmlose, hinsichtlich der Unaufgeklärtheit des Kindes aber wohl nicht besonders überdachte Aufforderung von Kubins Stiefmutter, ihren Bauch zu berühren, um das Kind darin zu fühlen, der Hintergrund für jene Episode war, die in der auto/biographischen Darstellung zu einem Quasi-Missbrauch einer „älteren“ Frau an dem jungen Knaben mit traumatischen Folgen stilisiert wurde.

Das Motiv von schwangeren Frauen ist in Kubins Frühwerk zentral, ebenso wie sexuelle Darstellungen, die von Aggressivität und Macht-Ohnmacht-Konstellatio-

---

37 Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass auch in der autobiographischen Darstellung Oskar Kokoschkas ein Schlüsselerlebnis in der Kindheit angeführt wird, das mit Schwangerschaft und Geburt zu tun hat: So wie Kubin von einer schwangeren Frau verstört worden sein soll, habe es bei Kokoschka nachhaltige Verstörung ausgelöst, dass er bei einer „Sturzgeburt“ seiner Mutter Zeuge gewesen sei. Vgl. OK an Erwin Lang, [Februar/März 1908], zit. nach Olda Kokoschka/Heinz Spielmann (Hg.), Oskar Kokoschka. Briefe I. 1905–1919, Düsseldorf 1984, 9.

38 Ernst Hanisch, Männlichkeiten. Eine andere Geschichte des 20. Jahrhunderts, Wien 2005, 28.

39 Jutta Mairinger, Meine Verehrung, Herr Kubin! Geschichten aus Zwickledt, Wernstein 2000, 19. Bei Mairingers Buch handelt es sich um eine Anekdotensammlung. Methodisch muss daher angemerkt werden, dass die dort wiedergegebenen Aussagen Kubins auf Erzählungen von Menschen aus Kubins Umgebung, vor allem der Haushälterin Cilli Lindinger und des Hausarztes Alois Beham beruhen, die wiederum mündlich an die Autorin Jutta Mairinger überliefert wurden.

Abb. 13: Alfred Kubin, Eine für alle, um 1901

nen geprägt sind.[40] Annegret Hoberg verweist darauf, dass in Kubins Frühjahren in München seine „anstößigen Zeichnungen“ im Freundeskreis die Runde machten und ihm zu einem ersten (internen) Ruhm verholfen hätten, bevor er es zu eigentlicher Berühmtheit gebracht habe.[41] Den geschlechterbezogenen Zeichnungen jener Jahre, für die es zeitweilig den Plan gab sie in einer eigenen „Weiber-Mappe“ herauszubringen,[42] ist eines gemein: Frauen erscheinen entweder in einer ohnmächtigen, ausgelieferten Situation, wie im Blatt „Eine für alle“ (Abb. 13) oder „Die

40 Vgl. dazu besonders Christoph Settele, Zum Mythos Frau im Frühwerk Alfred Kubins, Luzern 1992. In Bezug auf die Darstellung von Schwangeren verweist Settele zwar auch auf die bereits zitierte Stelle in der Autobiographie, kontextualisiert diese aber in breiteren kulturhistorischen Zusammenhängen. Vgl. ebd., 28 ff.

41 Annegret Hoberg, Alfred Kubin – Die Inszenierungen eines Künstlers im München der Jahrhundertwende, in: Peter Assmann/Peter Kraml (Hg.), Die andere Seite der Wirklichkeit. Ein Symposium zu Aspekten des Unheimlichen, Phantastischen und Fiktionalen, Linz, Salzburg 1995, 11–30, 12. Hinzugefügt werden darf vielleicht noch, dass der Verkauf erotischer Blätter vor der massenhaften Verfügbarkeit pornographischer Inhalte (in Zeitschriften, heute Internet) für Künstler ein sehr lukratives Zubrot sein konnte.

42 Brockhaus vermutet, dass die betreffenden Zeichnungen aus der 1903 erschienenen Weber-Mappe, Kubins erster größerer Erfolg, aus Rücksicht auf ein bürgerliches Publikum ausgespart wurden, es aber geplant war sie in einer eigenen „Weiber-Mappe“ zu veröffentlichen. Vgl. Peters/Brockhaus (Hg.), Alfred Kubin, 150.

Abb. 14: Alfred Kubin, Todessprung, um 1901

Geilheit", bis hin zu realen Vergewaltigungsdarstellungen, wie im Blatt „Notzucht an einer mährischen Bäuerin".[43] Oder sie sind die übermächtigen Figuren, die mit überbetonten Geschlechtsorganen, Brüsten oder schwangeren Bäuchen Männer verschlingen und bedrohen.

Darstellungen, die um Schwangerschaft und Fruchtbarkeit kreisen, zeigen auch den bereits erwähnten Einfluss Bachofens auf das Geschlechterbild der Jahrhundertwende.[44] Häufig finden sich auch animalische Darstellungsformen, vorwiegend in Form von Schlangen- oder Spinnenwesen.[45] Das Auftreten von Tier-Mensch-Gestalten ist als typisch für Kubins Werk bzw. generell für Werke der zeitgenössischen Phantastik einzuordnen, was wiederum interessante Anknüpfungspunkte an zeitge-

43 Abgebildet in Peters/Brockhaus (Hg.), Alfred Kubin, 144 (Abb. IV D).

44 Bachofen, Das Mutterrecht. Zum Einfluss Bachofens auf Kubins Frühwerk vgl. v.a. Peters/Brockhaus (Hg.), Alfred Kubin, 176 ff; Settele, Zum Mythos Frau, 14 ff.

45 Zur betreffenden Geschlechtersymbolik vgl. auch hier Settele, Zum Mythos Frau, bes. 38 ff.

nössische Diskurse bietet, die sich in der Diskussion um Darwins Evolutionslehre verorten lassen. Auch Otto Weininger darf hier wieder ins Spiel gebracht werden, ging es doch in der zumeist pseudowissenschaftlich geführten Geschlechterdiskussion der Jahrhundertwende auch um die angebliche Nähe des Weiblichen zum Tierreich, begründet nicht zuletzt durch die angeblich stärkere Triebhaftigkeit der Frau.

Bislang nicht verwiesen wurde in diesem Kontext auf die Beeinflussung bzw. Kongruenz zwischen Kubin und der Gedankenwelt des von ihm rezipierten Rechtsesoterikers Jörg Lanz von Liebenfels.[46] In Liebenfels' Schrift „Theozoologie oder die Kunde von den Sodoms-Äfflingen und dem Götterelektron" wird der angebliche Niedergang der Menschheit durch weibliche Promiskuität erklärt, die den Menschen zu Affenwesen, zu „Sodoms-Äfflingen", degradiert habe.[47] Kubins sexuell konnotierte Darstellungen von Affen und Affenwesen sollten auch in diesem Zusammenhang gesehen werden. Neben der Tierwelt sind es auch der Mythologie entlehnte männerbedrohende Frauendarstellungen, die wir in Kubins Werk jener Zeit finden, wie beispielsweise die zeitgenössisch sehr präsente Salome, die den Kopf des enthaupteten Johannes des Täufers präsentiert.[48]

Über Kubins Verhältnis zu realen Frauen in jener Zeit finden sich in der Autobiographie nur sehr knappe Angaben. Als wichtige Quelle erweisen sich Briefe aus den frühen Jahren, vor allem jene an Hans von Weber und Hans von Müller.[49] Diese beiden Korrespondenzen stellen sich als bedeutende autobiographische Zeugnisse aus Kubins Münchner Jahren dar, geprägt von seiner intensiven Selbstsuche, die nicht zuletzt stark von sexuellen Fragen bzw. jener nach dem Verhältnis der Geschlechter beeinflusst war. Der Ton der Briefe ist – anders als bei den Korrespondenzen des späteren Kubin, die zu Recht als philosophisch und tiefsinnig gelten – oft recht

46 Jörg Lanz von Liebenfels (1874–1954), Begründer des männerrechtlich-rassistisch orientierten Neu-Templer-Ordens, Begründer der „Ariosophie" und Herausgeber der *Ostara-Hefte*. Vgl. u.a. Ekkehard Hieronimus, Jörg Lanz von Liebenfels, in: Uwe Puschner/Walter Schmitz/Justus H. Ulbricht (Hg.), Handbuch zur „Völkischen Bewegung" 1871–1918, München, New Providence, London, Paris 1996, 131–149.

47 Jörg Lanz-Liebenfels, Theozoologie oder die Kunde von den Sodoms-Äfflingen und dem Götterelektron, Wien, Leipzig, Budapest o.J. [1904]. In Kubins Bibliothek ist das Buch unter der Inv.-Nr. 5088 zu finden.

48 Alfred Kubin, Salome, um 1901/2, Abb. Kat. 44 in Peters/Brockhaus (Hg.), Alfred Kubin, 173. Zur Beliebtheit des Salome-Motivs um 1900 vgl. Settele, Zum Mythos Frau, 60 ff.

49 Die beiden sehr umfangreichen Korrespondenzen befinden sich im Kubin-Archiv im Lenbachhaus und sind bis dato nur teilweise veröffentlicht, so z.B. in Peters/Brockhaus (Hg.), Alfred Kubin oder in Peter Assmann (Hg.), Kubin handschriftlich, Weitra, Linz 2011.

derb.[50] In ihrer sexuellen Aggressivität korrespondieren manche Aussagen mit den misogynen Zeichnungen jener Jahre knapp nach der Jahrhundertwende. So schrieb Kubin im Jahr 1902 an seinen Freund Hans von Müller:

> „Ich bin ganz apathisch geworden ... Dazu noch Ekel vor all den echten Weibern, die mir zur Verfügung ständen, und eine namenlose Sehnsucht nach einem besseren Weib. – Ich wälze die unerhörtesten Vernichtungsgedanken in meinem armen Hirn. – einen grässlichen Hass gegen die Menschen – will mich zu Tode onanieren usw."[51]

Während Kubin gleichzeitig seinen Ekel vor Frauen postulierte, dominierte in den Briefen an seine Freunde die Frage nach der „Verfügbarkeit" von Sexualpartnerinnen. Besonders in den Briefen, die er aus Schärding schrieb, klagte er darüber, diesbezüglich am Land wenig Gelegenheiten zu haben. In einem Brief des Frühjahrs 1901 hieß es:

> „Schärding, 9.4.1901, Theuerster! Gruß aus dem Exil. [...] Dem Schicksal sei's gedankt, daß ich meine Arbeitslust wieder gefunden habe, ich bin fleißig. Einstweilen bereitet mir großes Vergnügen die zarten Beziehungen, welche ich zu unserem neuen netten Stubenmädchen ‚Rosa' geknüpft habe (groß, schwarz, sehr üppig). Schade, daß man so ungemein vorsichtig sein muß, Mama und 3 Schwestern = 8 Argusaugen, daher auch über Kuss und Obergriff noch nicht hinaus. Teufel – wenn ich zum Fick komme, drei Kerzen opfere ich der heil. Jungfrau auf."[52]

Ähnlich in einem Schreiben vom März 1903 an Hans von Weber:

> „Leider ist das uneheliche Liebesleben in Schärding wohl wenig entwickelt und meine einzige Reserve unsere Köchin will ich noch nicht antasten, [...] ausserdem sieht sie so aus [Anm.: Verweis auf drei beigefügte Skizzen] Du siehst wir würden nur schlecht zusammenpassen. – Freu mich auf Dich, fährst Du also doch nicht in die italienischen Pude-

50 Zu Recht weist Annegret Hoberg darauf hin, dass die bisher edierten Korrespondenzen Kubins fast ausschließlich die zweite Lebenshälfte betreffen, wodurch zumindest eine Leerstelle, im Gesamtbild aber auch eine gewisse Schieflage entsteht. Vgl. Annegret Hoberg, Der Briefschreiber Alfred Kubin, in: Assmann (Hg.), Kubin handschriftlich, 27–45, 31.

51 Kubin-Archiv München, AK an Hans von Müller, 23.11.1902. Auch zit. in Peter Assmann, Alfred Kubin, handschriftliche Graphiken im vollen Wortsinn …, in: Assmann (Hg.), Kubin handschriftlich, 9–22, 18.

52 AK an unbekannt, Schärding 9.4.1901 (Fragment eines Briefes aus dem Bestand der Bayerischen Staatsbibliothek), zit. nach Peters/Brockhaus (Hg.), Alfred Kubin, 15.

> resten Höhlen??? Mein Geschlechtsnamen sollte eigentlich Don Manuel sein. – Hier will jeder Fratz sich nur ‚unterm Altar' öffnen lassen. – Alle Hoffnungen liegen in München."[53]

Von der (vermutlich) selben Köchin war bereits in einem Brief aus dem Sommer 1901 die Rede, ebenso wie von einer Krankheit. So schrieb er an seinen Freund Rudolf Levy[54] wie folgt:

> „Meine Krankheit besteht noch immer und daher bin ich nicht so guter Dinge als Du vielleicht denkst. Alles was gut schmecken würde darf ich nicht essen und trinken. Die schöne Landschaft um Schärding ist mir verbotenes Gebiet. Ich darf ja nicht viel gehen. Eine bereits zu Ostern angefickte Köchin ist nicht benutzbar, auch eine alte Cousine weilt momentan zur Cur hier, leider – leider."[55]

Kurze Zeit darauf verfasste Briefe machen klar, dass es sich bei der erwähnten Krankheit um Gonorrhoe (Tripper) gehandelt hat, die Kubin während eines längeren Schärdingaufenthalts im Jahr 1901 ausheilte. So schrieb er am 11. November 1901 an Levy:

> „Tripper ist bis auf ein klein wenig Gummi arabicum in den Morgenstunden ganz verschwunden, wahrscheinlich in der unterirdischen Versenkung woraus alles Übel heraustritt und schleicht gleich einer Schlange."[56]

In einem Brief vom 15. November an Levy wurde die Krankheit nochmals erwähnt. Kubin klagte, aufgrund ärztlichen Rates noch länger in Schärding bleiben zu müssen:

> „Lieber Levy, Es ist eine ganze verfluchte Geschichte, – das Leben überhaupt und alles was drum und dran hängt. Jetzt hat sich der Arzt welchen ich in meinem Tropfstadium hatte, dagegengesträubt daß ich schon am Mittwoch 18. fort will und meinem Alten davon erzählt wie gut es für meinen Leichnam wäre, wenn ich mir noch 8 Tage Schärdinger ekle [sic] Schlaraffenruhe gönnen würde."[57]

---

53 AK an Hans von Weber, Schärding 16.3.1903, zit. nach Assmann (Hg.), Kubin handschriftlich, 67.
54 Eine Auswahl von Briefen an den Maler und Freund Rudolf Levy (1875–1944) ist publiziert (und als Faksimile abgedruckt) in: Peters/Brockhaus (Hg.), Alfred Kubin, 11–15.
55 AK an Rudolf Levy, Schärding 19.8.1901, zit. nach Peters/Brockhaus (Hg.), Alfred Kubin, 13.
56 AK an Rudolf Levy, Schärding 11.11.1901, zit. nach Peters/Brockhaus (Hg.), Alfred Kubin, 14.
57 AK an Rudolf Levy, Schärding 15.11.1901, zit. nach Peters/Brockhaus (Hg.), Alfred Kubin, 14 f.

Die Angst vor sexuell übertragbaren Krankheiten wie der Gonorrhoe oder der noch viel mehr gefürchteten, weil wesentlich bedrohlicheren Syphilis, beeinflusste den Geschlechterdiskurs des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert wohl mehr als bislang in der Forschung thematisiert. So betonte der nicht nur von Kubin so geschätzte und einflussreiche Philosoph Arthur Schopenhauer die Bedeutung der Syphilis, an der er vermutlich auch selbst litt,[58] weit über ihre medizinischen Folgen hinaus und schrieb der Krankheit eine wesentliche Rolle im Verhältnis der Geschlechter zu:

> „Die venerische Krankheit[59] nämlich erstreckt ihren Einfluß viel weiter, als es auf den ersten Blick scheinen möchte, indem derselbe keineswegs ein bloß physischer, sondern auch ein moralischer ist. Seitdem Amors Köcher auch vergiftete Pfeile führt, ist in das Verhältnis der Geschlechter zu einander ein fremdartiges, feindseliges ja teuflisches Element gekommen, in Folge wovon ein finstres und furchtsames Misstrauen es durchzieht;"[60]

Bereits seit dem Auftreten der Erkrankung im 15. Jahrhundert fokussierten die Maßnahmen zur Bekämpfung der Syphilis auf Frauen, im Konkreten zumeist auf Prostituierte, als Überträgerinnen. Während im 16. Jahrhundert von manchen Medizinern sogar davon ausgegangen wurde, dass alle Frauen die Syphilis generell in sich tragen würden, diese aber erst bei wechselnden Geschlechtskontakten ausbrechen bzw. an den Mann übertragen würde,[61] war auch im 18. und 19. Jahrhundert, im Zusammenhang mit der Pathologisierung des weiblichen Körpers im medizinischen Diskurs der Zeit, noch das Bild der Frau als „Infektionsherd" gegeben. Katja Sabisch spricht für die Zeit des späten 19. Jahrhunderts von einer *opinio communis*,

---

58 Bereits zeitgenössisch wurde Schopenhauers Misogynie in Zusammenhang mit einer Syphilis-Erkrankung argumentiert, so in einer Darstellung des Berliner Arztes Iwan Bloch 1904, vgl. Katja Sabisch, Das Weib als Versuchsperson. Medizinische Menschenexperimente im 19. Jahrhundert am Beispiel der Syphilisforschung, Bielefeld 2007, 27.

59 Die Syphilis war auch als „Venerische Krankheit" oder „Lustseuche", im deutschsprachigen Raum auch als „Franzosenkrankheit", bekannt. Der Begriff der Venerischen Krankheit inkludierte bis etwa 1880 auch andere sexuell übertragbare Krankheiten wie die Gonorrhoe. Erst um 1880 konnte der Nachweis erbracht werden, dass es sich dabei um verschiedene Erkrankungen handelt. Vgl. Anja Schonlau, Syphilis in der Literatur. Über Ästhetik, Moral, Genie und Medizin (1880–2000), Würzburg 2005, 27 f.

60 Arthur Schopenhauer, Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften. Erster Band (Sämtliche Werke 5), Wiesbaden 1972 [EA 1850], 414f.

61 Vgl. Schonlau, Syphilis in der Literatur, 57.

nach der unverheiratete, junge Männer als die gefährdeten und „leicht zugängliche Frauenspersonen“ als die übertragenden Personen galten.[62]

Zurückprojiziert auf die Fragestellung nach der Misogynie der Moderne und im Konkreten auf den Frauenhass bei Alfred Kubin, lassen sich mehrere Topoi über dieses Bedrohungsszenario zumindest teilweise erklären. Der todbringende Koitus, die todbringende Frau – unter Berücksichtigung des Diskurses um sexuell übertragbare, im schlimmsten Fall tatsächlich todbringende Erkrankungen bekommen die Bilder Kubins mit diesen Sujets eine sehr reale Dimension, die nicht unbedingt einer psychoanalytischen Deutung bedarf.[63] Mehrere Blätter Kubins, die vermutlich für die „Weiber-Mappe“ vorgesehen waren, beziehen sich nicht nur indirekt, sondern direkt auf die bedrohliche Krankheit. Eine Zeichnung, die mit 1900/1901 datiert wird, trägt den Titel „Syphilis“ und stellt „in der klassischen Tradition der Venusdarstellung“ eine offenbar an Syphilis leidende Frau dar.[64] Am oberen Rand des Bildes befindet sich die Inschrift „Betet für mich“, die Frau selbst, neben ihr eine Katze, scheint bei lebendigem Leib zu verfaulen, aus ihrem Bauch ragt ein langer schlauchartiger Darm, der das todbringende Innere nach außen weiterverteilt.[65] Kubin fertigte auch eine Mappe mit neun Zeichnungen zu Oskar Panizzas Stück „Das Liebeskonzil“ (1894), das skandalisierende Syphilis-Drama, für das der Autor wegen Blasphemie zu einem Jahr Haft verurteilt wurde. Die betreffende Mappe ließ Kubin in einer Ausgabe von zehn Exemplaren für sich und Freunde in Privatdruck herstellen.[66]

Nicht nur in Kubins Werk, auch in seinem Leben gab es einen direkten Syphilis-Bezug. Kubins Ehefrau Hedwig schrieb in ihrer beeindruckenden, leider bislang unveröffentlichten Autobiographie darüber, dass ihr erster Ehemann Otto Gründler an den Folgen einer Syphiliserkrankung, die er sich vor seiner Hochzeit zugezogen

62 Sabisch, Das Weib als Versuchsperson, 40.

63 Damit soll kein eindimensionales Erklärungsschema angeboten werden und die Misogynie der Moderne auf die Bedrohung durch Syphilis reduziert werden, zumal die Thematik ja auch umgekehrt gesehen werden kann (und auch wurde), wenn zum Beispiel britische Suffragetten Bestrebungen zur Bekämpfung der Syphilis als Schutz für Ehefrauen und Kinder zum Programm gemacht haben, Frauen also nicht als „Schuldige“, sondern als Opfer in dieser Debatte gesehen wurden. Vgl. dazu Schonlau, Syphilis in der Literatur, 275 ff.

64 Peters/Brockhaus (Hg.), Alfred Kubin, 112. Dort auch eine Abbildung der Zeichnung (Abb. Kat. 21 A).

65 Vgl. dazu die Interpretation des Kubinsammlers und Zeitgenossen Eduard Fuchs, zit. in Peters/Brockhaus (Hg.), Alfred Kubin, 146 ff.

66 Vgl. Alfred Marks (Hg.), Inventar der Bibliothek Alfred Kubin im Kubin-Haus des Landes Oberösterreich in Zwickledt/Wernstein. 3 Bde, Linz o. J. [1961–1980], dort Bd.1, 245, Inv.-Nr. 1939.

habe, verstorben sei.[67] Lange Zeit wurde sie von den Ärzten in Unwissenheit über den Hintergrund der Krankheit gelassen. Ob die Krankheit auch auf sie und ihren Sohn übertragen wurde, beziehungsweise ob sie solche Befürchtungen hegte, wird in der Autobiographie nicht thematisiert. Aus einer anekdotenhaft überlieferten Erzählung Kubins geht allerdings hervor, dass sich wenige Monate nach seiner Hochzeit mit Hedwig herausgestellt habe, dass auch Hedwig infiziert gewesen sei. Kubin schilderte seine daraufhin einsetzende Angst vor der besonders gefürchteten Folgeerkrankung der Syphilisinfektion, der progressiven Paralyse,[68] an der Hedwigs erster Ehemann gestorben war. In der Erzählung Kubins findet sich exakt jenes bereits beschriebene Narrativ der „todbringenden Frau“:

> „Es war die Hölle, denn ich fürchtete nichts so sehr wie den Verlust meiner geistigen Fähigkeiten. Auch ich mußte mich behandeln lassen. Mit Salben, die hochgiftig waren, wurde mein Körper ausgebrannt, und es war uns dann nicht mehr vergönnt, eigene Kinder zu haben. […] Ab dieser Zeit wußte ich, daß nicht ich allein den Tod bringen konnte, es schienen mir vor allem die Frauen zu sein, die für eine Verbreitung der Geschlechtskrankheiten sorgten. Das redete ich mir ein, weil es mir eine große Erleichterung verschaffte. Hedwig und ich lebten danach enthaltsam, und wir waren trotzdem glücklich. Daß Erotik und Sexualität aber immer einen großen Stellenwert in meinem Leben eingenommen haben, kann ich nicht leugnen. Meine Frauendarstellungen waren allerdings bedrohlich, furchterregend und auch ein wenig krankhaft. So krank, wie meine eigene Angst vor jenen Frauen, die ich nicht mehr an mich heranlassen wollte. Durch die bildlichen Darstellungen verschaffte ich mir immer mehr Erleichterung, ich konnte jene Blätter im Schrank ablegen, damit gelang mir im Lauf der Zeit ein gewisser Abstand zu meinen Gedanken und Ängsten.“[69]

Wie bereits gezeigt, war diese Vorstellung und Angst vor der „todbringenden“ Frau durch die Verbreitung von Geschlechtskrankheiten bei Kubin nicht erst nach der geschilderten Syphilis-Erkrankung zu Beginn seiner Ehe entstanden, sondern schon in den Jahren zuvor. Aus der Zeit rund um die Gonorrhoe-Erkrankung im Jahr 1901 stammen die misogyn aggressiven Zeichnungen der geplanten Mappe „Das Weib“. Einer Unterstützerin schrieb er im Sommer 1902, dass er gerade „mit Hochdruck“

67 Kubin-Archiv, Hedwig Kubin, Erinnerungen aus meiner Kindheit und Jugend, unveröff. Manuskript, 1934. 1893 hatte Hedwig, geb. Schmitz, den Gerichtsassessor Otto Gründler geheiratet, 1894 wurde der gemeinsame Sohn geboren, 1901 starb Otto Gründler. Vgl. ebda.

68 Vgl. zum Krankheitsbild Schonlau, Syphilis in der Literatur, 12 f und 26 ff.

69 Zit. nach Mairinger, Meine Verehrung, 23.

an Blättern arbeite, „in denen ich meine Gedanken über ‚das Weib' niederlege. – Gut kommt dabei das zarte Geschlecht nicht weg."[70]

Seine „Gedanken über das Weib" legte Kubin auch schriftlich nieder. Besonders interessant diesbezüglich ist ein autobiographisches Fragment, das Andreas Geyer im Skizzenbuch Kubins aus dem Jahr 1902 finden konnte, von Geyer mit dem Titel „Weiberfragment" betitelt.[71] In diesem Text dominieren die Topoi weiblicher Untreue und Eifersucht, ebenfalls beherrschende Themen des Geschlechterdiskurses der Jahrhundertwende.[72] Während von den Proponenten jenes Diskurses männliche Promiskuität nicht zuletzt mit Stolz verkündet, jedenfalls kaum versteckt wurde, wurde von Frauen absolute Treue, bis hinein in die Gedanken, gefordert und die angeblich naturgegebene Untreue und Promiskuität „des Weibes", an der der Mann zerbreche (psychisch wie physisch), beklagt. So auch in Kubins „Weiberfragment", in dem es heißt:

> „Wenn ein Weib seine Liebe verspricht, durch dieses Versprechen die rührende ganze Liebe eines Mannes sich erringt und ihn hintnach dennoch betrügt in irgendeiner Form, durch seine ungetreuen Gedanken oder einer That das bliebe sich am Ende ganz gleich. Was könnte man mit einer solchen eckelhaften Kröte dann machen?? Man soll ihr den verfluchten gleißenden Balg abziehen, ihn mit Gas füllen und diesen Ballon in thurmhöhe über dem Boden schweben lassen. Nachts könnte man ihn dann vielleicht transparent, leuchtend machen. Und die Hengste würden froh sein über dies Wahrzeichen, und die Stuten würden zittern und schwitzen. – Nein falsch das soll man ja nicht thun. – Einzig und allein das Richtige ist – Stille o Mann nur ruhig weiter deine Brunst. – Verdammt seid ihr beide. Und sie ist ein Thir mit nässender Spalte, du aber mein kräftiger Knabe bist ein

---

70 AK an Frau Dr. Immerwahr, München 10.5.1902 (Original in der Bayer. Staatsbibliothek), zit. nach Peters/Brockhaus (Hg.), Alfred Kubin, 16.

71 Alfred Kubin, „Weiberfragment" [1901/2], Fragment aus einem Skizzenbuch um 1902, Transkript des Textes in: Geyer, Träumer auf Lebenszeit, 241.

72 Zur weiblichen Untreue vgl. wiederum Weininger, in dessen Geschlechtertypologie ein moralischer Wert wie Treue naturgemäß nur ein männlicher sein kann, daher auch: „In der Tat muß ich die allgemeine Ansicht, welche ich lange geteilt habe, völlig verfehlt nennen, die Ansicht, daß das Weib monogam und der Mann polygam sei. Das Umgekehrte ist der Fall. […] Man wird zwar oft das Weib treuer nennen hören als den Mann; die Treue des Mannes ist nämlich für ihn ein Zwang, den er sich, allerdings im freien Willen und mit vollem Selbstbewußtsein, auferlegt hat. Er wird an diese Selbstbindung oft sich nicht kehren, aber dies stets als sein Unrecht betrachten oder irgendwie fühlen. Wenn er die Ehe bricht, so hat er sein intelligibles Wesen nicht zum Worte kommen lassen. Für die Frau ist der Ehebruch ein kitzelndes Spiel, in welchem der Gedanke der Sittlichkeit gar nicht, sondern nur die Motive der Sicherheit und des Rufes mitsprechen. Es gibt kein Weib, das in Gedanken ihrem Manne nie untreu geworden wäre." Weininger, Geschlecht und Charakter, 288 f.

> Affe dem aus gütigem Zufall in einer Kapsel ein Quäntchen Hirnmasse, grau und weiss mehr zu theil wurde, vielleicht nur 5 oder 7 gran. Doch das genügte schon um dich glauben zu machen du seist viel mehr, mehr du nennst dich nämlich jetzt – Mensch! – bravo, bravo. –“[73]

Von „eifersüchtigen Phantasien“ schrieb Kubin – vermutlich ziemlich gleichzeitig zum obigen Textfragment – auch in einem Brief an seinen Freund Hans von Müller:

> „Zu was Schaffen? um meine Erzeugnisse schert sich doch keiner. Nun habe ich es mit der ‚Liebe‘ versucht. Ein reizendes schönes Naturkind im Wesen und Körper ganz mein Geschmack. Auch war sie noch unberührt, denn ich habe selbst im Juni v. J. das fragliche Häutchen zerstört. Glauben Sie aber, daß ich froh und glücklich bin?? Weit gefehlt. [...] Sind wir nicht beisammen foltern mich eifersüchtige Phantasien auf das Scheußlichste und wahrscheinlich ohne Grund. Haben Sie lieber Herr Müller eine sichere Methode wie man seinem Weibe die zweifelssichere Wahrheit abringt? Auch ich fürchte das gibt es gar nicht.“[74]

In den Briefen und Texten des jungen Kubin zeigt sich somit sehr deutlich die Vehemenz und Intensität, mit der sich die Geschlechterfrage für den jungen Künstler gestellt hat, und wie sehr er den misogynen Geschlechterdiskurs der Jahrhundertwende mit seiner eigenen sexuellen Entwicklung verbunden hat. In der Autobiographie findet sich all dies in wesentlich knapperer Zusammenfassung, rückblickend als Etappe einer Gesamtentwicklung dargestellt, die vom jungen, sexuell ungebundenen, aktiven hin zum ruhigeren Ehemann führen sollte. Direkte Äußerungen über Frauen bzw. Kubins Einstellung zu ihnen finden sich in der Autobiographie kaum. Die erste Passage in der Autobiographie, die sich explizit mit seinem Verhältnis zu Frauen im sexuellen Sinn beschäftigt, ist jene bereits erwähnte Erzählung der Verstörung durch eine „ältere Frau“ im Kindesalter. In einem knappen Abschnitt über seine Zeit als Lehrling in Klagenfurt nahm er schließlich Bezug auf sein beginnendes Sexualleben:

> „Nun kam ein zügelloses Jahr. Es begann mit hochfliegenden, idealen Liebesanwandlungen, welche regelmäßig unerwidert blieben und dann in sexuellen Träumen versandeten. Bis dahin hatte ich nämlich nur eine ausgesprochene Verachtung für das weibliche

73 Kubin, „Weiberfragment“, zit. nach Geyer, Träumer auf Lebenszeit, 241.

74 Kubin-Archiv, AK an Hans von Müller, 16.1.1902. Der betreffende Brief ist auch zit. in Hoberg, Der Briefschreiber Alfred Kubin, 38 f.

Geschlecht übrig gehabt, bei der nur wohlerhaltene, reife Frauen von dreißig bis vierzig Jahren eine Ausnahme machten. Nun aber interessierte mich auch die gesamte junge Weiblichkeit. [...] die Nächte waren voll dunkler Geheimnisse.“[75]

Wir begegnen dem Thema wieder in der Darstellung der Münchner Jahre. Die Vorstellung eines „freien“ Liebeslebens gehörte zum fixen Repertoire eines bohèmehaften Künstlerlebens, wie es Kubin auch in seiner Autobiographie fortschrieb:

„Wir musizierten, zeichneten Karikaturen, lasen und liebten, kurz, wir führten ein Dasein frei nach Murgers ‚Zigeunerleben‘.“[76]

Die sexuellen Nöte und Aggressionen jener Jahre wurden somit rückblickend zu einem romantischen Bohèmeleben stilisiert und verharmlost. Nach Kubins eigener Darstellung fand sein Geschlechterkampf ein friedliches Ende mit seiner Heirat mit Hedwig Gründler, geb. Schmitz. Die Ehe mit der Witwe und Mutter eines Sohnes sowie der bald darauf folgende Umzug aufs Land brachten die ersehnte Ruhe in sein Leben und veränderten auch sein Werk, so das von Kubin geprägte und vielfach weitervermittelte biographische Narrativ. In der Autobiographie schrieb er:

„Nächst meiner Kunst gab mir die Ehe das größte Glück, das ich gefunden habe. Die Beziehungen zwischen Weib und Mann enthalten Probleme tief geheimnisvoller Natur, die wahrscheinlich niemals ganz gelöst werden können. Die Altvordern versuchten es auf mannigfache Art, unter diesen sagt mir die Einehe am besten zu. In neuester Art versucht man durch Scheidungen die Idee lebenslänglicher Bindung an den selbstgewählten Partner zu lockern; das kann manchmal gut ausgehen, vertiefen wird es das persönliche Leben selten.“[77]

Kubin bemühte sich offenbar, dem Ideal des zur Ruhe gekommenen Ehemannes zu entsprechen, was zweifellos nicht gelang. Mehrere langjährige außereheliche Beziehungen sind bekannt,[78] eine davon thematisierte er auch in der Autobiographie:

---

75 Kubin, Aus meinem Leben, 16.

76 Kubin, Aus meinem Leben, 22. Der von Kubin hier genannte Henri Murger (1822–1861) war ein französischer Schriftsteller, dessen bekanntestes Buch „Scènes de la vie de bohème“ (auf Deutsch auch unter dem Titel „Zigeunerleben“ erschienen) die Vorlage für Giacomo Puccinis Oper „La Bohème“ bot.

77 Kubin, Aus meinem Leben, 71.

78 So z.B. Mitte der 1930er-Jahre mit der Künstlerin Emmy Haesele, vgl. Barbara Wally, Emmy Haesele 1894–1987. Leben und Werk, Wien 1993. Romanhaft verarbeitet wurde die Beziehung zwi-

> „Ich war fast 45 Jahre alt, als ich mein Herz, dessen Sehen ich seit meiner Heirat gestillt wähnte, jäh für eine junge Künstlerin schlagen fühlte. Da meine Frau, die beste Freundin und Geliebte, die mir das Schicksal gab, sich in dieser heiklen Lage so ungewöhnlich klug und taktvoll benahm, überwog gar bald die ältere Neigung, und es gelang mir, den Brand zu löschen."[79]

Die Beziehungen zu anderen Frauen wurden von der Ehefrau Hedwig nicht nur in diesem einen Fall toleriert. Wie aus ihren autobiographischen Aufzeichnungen hervorgeht, unterstützte sie Kubins „Affären" nicht zuletzt deswegen, weil sie in ihnen eine Inspirationsquelle für den Künstler sah.[80] Auch in Kubins eigenem Künstlerbild waren Erotik und sexuelle Potenz als Stimulans für den Künstler als Topos fest eingeschrieben. 1910 hatte er an seinen Freund Hans von Müller geschrieben: „Hoffentlich komme ich für dieses Mal noch einmal an einer Hodenentzündung vorbei, sonst ist die Genialität futsch – wenn ich impotent würde."[81]

Die Toleranz für Kubins Affären zugunsten seiner künstlerischen Kreativität passte zu Hedwig Kubins Rolle, die sie in dieser Ehe als Unterstützerin ihres Mannes übernommen hatte.[82] Recht offen schilderte Kubin seinem späteren Hausarzt und Vertrauten Alois Beham die Ursprünge und Entwicklung seiner Eheschließung, die sein Freund Oscar A. H. Schmitz, der Bruder Hedwigs, angebahnt hatte:

> „[Schmitz] sah meine Nöte, auch die wirtschaftlichen, und sah einen Ausweg. Er wollte nämlich seine verwitwete Schwester Hedwig, die aus ihrer ersten Ehe einen kleinen Sohn hatte, wieder unter die Haube bringen. Hedwig – ich fand sie überaus liebenswert – war eine gebildete, mütterliche Dame, die sich wieder nach einer Familie sehnte. Wohl sah sie in mir auch einen armen Teufel, um den man sich kümmern mußte. Auch ich war nicht

---

schen Kubin und Haesele von Brita Steinwendtner im Roman: Du Engel – Du Teufel. Emmy Haesele und Alfred Kubin – eine Liebesgeschichte, Innsbruck, Wien 2009. Über andere außereheliche Beziehungen, darunter auch mit Hedwig Kubins Schwester Tilly, geben verschiedene Briefkorrespondenzen Hedwig und Alfred Kubins, die Tagebuchaufzeichnungen Hedwig Kubins und auch Kubins Tagebucheinträge Aufschluss (alle Kubin-Archiv). Letztere in diesem Zusammenhang zit. bei Settele, Zum Mythos Frau, 103 f.

79 Kubin, Aus meinem Leben, 70 f.

80 Kubin-Archiv, Tagebuchaufzeichnungen Hedwig Kubin, Juli–Dezember 1934; Hedwig Kubin an Kurt Otte, Unken bei Salzburg 22.4.1934.

81 AK an Hans von Müller, Zwickledt 30.12.1910, zit. nach Assmann, Kubin handschriftlich, 21. Die Äußerung verweist vermutlich auch auf eine neuerliche Gonorrhoe-Erkrankung.

82 Zur Rolle Hedwigs in der Ehe mit Alfred Kubin vgl. auch Eva-Maria Herbertz, „Sehr viel Herzenskraft brauche ich jetzt, um Alfred zu ertragen." Hedwig Kubin (1874–1948), in: Eva-Maria Herbertz (Hg.), Leben in seinem Schatten. Frauen berühmter Künstler, München 2009, 11–31.

> abgeneigt, mich mit ihr zu liieren, denn Hedwig hatte auch noch andere Vorteile zu bieten. Sie beherrschte vier Sprachen und war mit Gütern und Geld gesegnet – sie besaß ein großes Haus, das gute Mieteinnahmen abwarf. Als sie mich zu lieben begann, machte sie mir jedoch gleich klar, daß sie sich hinkünftig um alles kümmern wollte, auch ums Geld. […] Alsbald aber, nach unserer Heirat, beraubte sie mich zunehmend meiner Freiheit und begann mich zu beherrschen. Ich durfte nicht am Abend ausgehen, nicht mehr mein Nachtleben genießen, was mir auch wegen der Inspiration fehlte, dann verbot sie mir den Konsum verschiedener Genußmittel. […] Meine Freunde lachten schon über mich und meine Hilflosigkeit, sagten, ich stünde unter einem mächtigen Pantoffel, womit sie auch recht hatten. […] Ich war nicht mehr ich selbst. Und von meiner phantastischen Kunst ist dann auch nichts mehr geblieben. Meine Ideen blieben aus."[83]

Die Erzählung ist mehrfach interessant: Sie verweist zunächst auf die praktisch-wirtschaftlichen Aspekte, die mit der Eheschließung verbunden waren – man könnte von beiden Seiten aus betrachtet von einer „Vernunftehe" sprechen. In dem Hinweis darauf, dass die Ehefrau ihm zunächst das Nachtleben verboten und ihm damit seine „Inspiration" genommen habe, zeigt sich wieder ein bekanntes Künstlerstereotyp, wonach ein großes Maß an Freiheit zur Kreativität notwendig und ein bürgerlicher Lebenslauf dem künstlerischen Leben dementsprechend abträglich sei. Die schlechte Anfangssituation der Ehe scheint sich nach Kubins Darstellung bald gebessert zu haben, wobei Hedwigs Krankheit[84] eine wesentliche Rolle gespielt zu haben scheint. Einerseits wurde ihre Krankheitsanfälligkeit zur Belastung für den Künstler, andererseits scheint sie aber die geschlechtsspezifische Machtverteilung in der Beziehung zu seinen Gunsten verändert zu haben:

83 Zit. nach Mairinger, Meine Verehrung, Zur methodischen Problematik dieser Quelle vgl. weiter oben.

84 In der biographischen Literatur ist von einer „Gesichtsneuralgie" zu lesen, die eine Morphiumabhängigkeit auslöste. Angesichts des oben zitierten Berichts könnte vermutet werden, dass es sich dabei um eine neurologische Folgeerkrankung der Syphilisinfektion handelte. In ihrer Autobiographie schreibt Hedwig Kubin aber auch davon, dass sie bereits als Kind, seit einer Gehirnhautentzündung im Alter von zwei Jahren, höchst krankheitsanfällig gewesen sei. Vgl. Kubin-Archiv, Hedwig Kubin, Aus meiner Kindheit und Jugend, unveröff. Manuskript, 1934. Aus dem Briefwechsel zwischen Alfred und Hedwig Kubin lässt sich rekonstruieren, welch lange Zeitperioden Hedwig Kubin in verschiedenen Sanatorien verbracht hatte, nicht zuletzt um einen Entzug der entstandenen Morphiumabhängigkeit zu erreichen. Vgl. dazu Kubin-Archiv, Hedwig Kubin an AK. Die Briefe von Alfred an Hedwig Kubin aus der Frühphase ihrer Ehe, bis 1909, wurden zuletzt auch publiziert. Vgl. Franz Hamminger, Mein armer Liebling. Alfred Kubin an Hedwig Kubin. Briefe von 1905–1909, Schärding 2019.



Abb. 15: Hedwig und Alfred Kubin im Garten in Zwickledt, 1925

> „Ich habe sie [Hedwig] im Laufe der Zeit immer mehr geliebt, besonders wenn es ihr schlecht ging. Sie war dann nicht mehr mächtig und stark, war auf mich angewiesen. So hat sich alles wieder ausgeglichen. Ich wurde durch sie ein Familienoberhaupt, und Hedwig ließ mich immer öfter Entscheidungen treffen. Daß meine vielen Freundinnen ihr weh getan haben, das tut mir wirklich leid, aber es war ja nichts ... Wir haben immerhin 44 Jahre gemeinsam verbracht, sind durch Höhen und Tiefen gegangen. Keiner kann sagen, unsere Ehe wäre schlecht gewesen."[85]

Hedwig Kubin übernahm die Rolle der Managerin ihres Mannes. Daneben kümmerte sie sich gemeinsam mit einer Haushälterin um das Zwickledter Anwesen, das mit Grund und Tieren fast einer kleinen Landwirtschaft gleichkam. In seinem autobiographischen Text „Mein Tag in Zwickledt" beschreibt Kubin den Tagesablauf seiner Frau wie folgt:

85 Zit. nach Mairinger, Meine Verehrung, 16 f.

„Meine Frau näht und stopft gewöhnlich vormittags in meiner Nähe oder geht ihren häuslichen Beschäftigungen nach, unterstützt aber auch meine Arbeit, indem sie Tusche anreibt, mein uraltes Büttenpapier ausbügelt – und vor allen Dingen die Pakete für die Post macht.“[86]

Zur Tradition war auch geworden, dass während des jährlichen Sommeraufenthalts des Künstlers zu dessen Regeneration (zumeist im Böhmerwald) der große Hausputz erledigt wurde. 1940 schreibt der Künstler an den Schriftsteller Hermann Hesse: „Empfehlung an Ihre Frau – die meinige putzt Zwickledt während meiner Ferien.“[87]

Die für Kubin vorteilhafte Rollenaufteilung wurde nur durch Hedwig Kubins Erkrankungen gestört. Nichts hasste der Künstler generell so sehr wie Störungen, die ihn in seinem Arbeiten behindern könnten, und somit waren neben der zweifelsfrei vorhandenen Sorge um seine Frau die häufigen Krankenhaus- und Sanatoriumsaufenthalte ein häufiger Grund zur Klage, die er in zahlreichen Briefen an Freunde äußerte. Als es Hedwig Kubin 1909 besonders schlecht ging, schrieb Kubin an Herzmanovsky:

„Otto [Anm.: Gründler, der Sohn Hedwig Kubins] wird meine Frau abholen, vermutlich (wenns gut geht) Ende nächster Woche reisefähig – Morphium vermindert, aber durch die neuen Anfälle konnte sie natürlich nicht geheilt werden. – Günstigsten Falls muß sie im Herbst die Cur fortsetzen um ganz frei zu werden (3–4 Wochen). Aber wenn sie stirbt? Mein Gott was dann! – ich kann mich doch nicht auch wegputzen mit 32 Jahren. Ich habe keine Ahnung wie ich so etwas überstehen würde wie ich dann mein Leben arrangieren würde! – Ich würde hier auf dem kleinen Besitz bleiben, denn ich bin unfähig für die Stadt. Das steht bei Gott, ich ergebe mich.“[88]

Auch in einem Brief von 1922 dominiert angesichts einer Grippeerkrankung seiner Frau Kubins Sorge um die Stabilität des Hauswesens, die ihm für seine Arbeit unabdingbar schien:

„Ich bin so überladen auch mit rein häuslichen Besorgungen da Hedwig seit 4 Wochen unter dem Einfluß einer argen Grippe eine Verschlimmerung ihrer Magenbeschwerden

86 Alfred Kubin, Mein Tag in Zwickledt (1921), in: Kubin, Aus meinem Leben, 88.

87 AK an Hermann Hesse, Tusset im Böhmerwald 15.8.1940, zit. nach Hermann Hesse/Alfred Kubin, „Außerhalb des Tages und des Schwindels“. Briefwechsel 1928–1952. Hg. von Volker Michels, Frankfurt am Main 2008, 238.

88 AK an Fritz Herzmanovsky-Orlando, [Zwickledt] 2.4.1909, zit. nach Herzmanovsky-Orlando, Briefwechsel, 25.

erleidet das sie, auf Anordnung unseres Arztes zu einer Hunger- und Liegekur verurteilte, was eine nette Verschlampung des Hauswesens im Gefolge zeitigt denn die Umstände bei mir vertragen eben leider keine kranke Frau wenn alles klappen soll.“[89]

Und 1937 klagte Kubin, selbst bekennender Hypochonder mit ständig wechselnden Leiden, gegenüber Hermann Hesse:

> „Dazu kommt, daß meine Frau wieder mit Schmerzen gichtisch-neuralgischer Natur fast dauernd zu tun hat. – Einmal, ich glaube O. Stössl war es, schrieb mir ein Veteran, ihm schiene, Frauen seien überhaupt dauernd organisierte Krankheiten, wo es anders scheint, trügt es – mag sein, ich will über den uferlosen Stoff nicht nachdenken.“[90]

Die Belastung durch die Krankheitsanfälligkeit seiner Frau fand auch Einzug in die autobiographische Darstellung, in der Hedwig Kubin offiziell die Rolle der den Künstler unterstützenden „Lebenskameradin“ und „guten Fee“ zugewiesen bekam.

> „Ich danke der begabten Kameradin meines Lebens so unsagbar viel, daß es geradezu lächerlich erschiene, hier Einzelheiten anzuführen. Sie ist die gute Fee, die mir, so viel sie kann, bei meiner Arbeit hilft, um meinen mit Empfindlichkeiten gequälten Menschen stets liebevoll besorgt ist und unserm kleinen Besitz ein solches Gepräge gibt, daß man sich darauf wohl fühlen kann. Freilich, auch unser Schicksal hat seine Haken. Meine Frau war weit öfter krank, als dies auch bei dem zarten Geschlecht im Durchschnitt der Fall zu sein pflegt, und so trafen auch mich die Rückschläge eines solchen Mißgeschicks im vollen Maß.“[91]

Der Tod Hedwig Kubins im Jahr 1949 nach fast fünf gemeinsamen Jahrzehnten traf den Künstler schwer. Trotz aller Schwierigkeiten hatte das Paar eine intensive, tiefe Beziehung geführt, wie nicht zuletzt auch ihre Korrespondenz aufzeigt.[92]

In zahlreichen Briefen und Texten aus seiner zweiten Lebenshälfte verwies Kubin mit Dankbarkeit darauf, dass das Alter ihm auch in sexuellen Belangen mehr „Ruhe“

---

89 AK an Fritz Herzmanovsky-Orlando, Zwickledt 1.2.1922, zit. nach Herzmanovsky-Orlando, Briefwechsel, 228.

90 AK an Hermann Hesse, 10.2.1937, zit. nach Hesse/Kubin, Briefwechsel, 154.

91 Kubin, Aus meinem Leben, 71.

92 Vgl. Kubin-Archiv, Korrespondenz Hedwig Kubin-Alfred Kubin. Publiziert wurden bis dato nur die Briefe von AK an Hedwig Kubin bis 1909 (Hamminger, Mein armer Liebling). Eine genauere Untersuchung oder Edition der gesamten Korrespondenz wäre nicht zuletzt für die Analyse von zeitgenössischen Geschlechterverhältnissen von großer Relevanz.

verschafft habe.[93] Von seinen misogynen Zeichnungen der Frühphase distanzierte er sich, wenn er sie sehe, „täte ihm das Herz weh".[94]

### 3.1.2 „Mörder, Hoffnung der Frauen": Oskar Kokoschka und die (modernen) Amazonen

„Es war genau das, was ich mir über Frauen vorgestellt hatte,
als ich jung war ... Ich bin stärker!
Ich würde von ihr nicht verschlungen werden."[95]

1909 reüssierte der junge Künstler Oskar Kokoschka bei der Zweiten Wiener Kunstschau nicht nur als bildender Künstler, sondern auch als Dramatiker. Noch bevor sein Drama „Mörder, Hoffnung der Frauen" im Rahmen der Kunstschau uraufgeführt wurde, hatte das dazugehörige Plakat (Abb. 16) für Aufsehen gesorgt. Formal als Piéta-Darstellung komponiert, zeigt das Bild in greller expressionistischer Darstellung den blutigen, roten Körper eines toten Mannes, der von einer in weiß gehaltenen, bedrohlich-furchterregenden Frau im Schoß gehalten wird. Kokoschka über die Kernaussage seines Plakats und des Dramas:

> „Das Plakat, das ich sofort zeichnete und drucken ließ, stellte in knapper Zusammenfassung den Sinn meines Dramas dar: Die Frau wird mich töten, wenn ich den Willen verliere. Ich muß ein Gleichgewicht mit der Frau finden, sonst gehen entweder sie oder ich zugrunde. Das war mein Problem. Der männliche Körper ist blutig rot – das ist die Lebensfarbe –, aber er droht zu versinken und zu vergehen. Und die Frau ist weiß – das ist die Todesfarbe."[96]

---

93 Vgl. z.B.: „Ich habe nach wie vor als Haupterlebnis das des Alterns und bemühe mich die Erscheinungen in diesem Gefälle produktiv noch zu verwerten, was mir nachdem die Peitsche des Sexuellen endlich wohltätig sich in den Hintergrund verzogen hat, neue – sublimierte Freude bietet." AK an Hans von Müller, 27.4.1940, zit. nach Assmann (Hg.), Kubin handschriftlich, 22.

94 Alfred Kubin in einer Erwähnung an seinen Hausarzt Alois Beham, zit. nach Mairinger, Meine Verehrung, 23.

95 Oskar Kokoschka in einem Gespräch mit Henry Schvey 1973 über sein Drama „Mörder, Hoffnung der Frauen", zit. in: Henry I. Schvey, Mit dem Auge des Dramatikers. Das Visuelle Drama bei Oskar Kokoschka, in: Erika Patka (Hg.), Oskar Kokoschka. Symposion, abgehalten von der Hochschule für angewandte Kunst in Wien anlässlich des 100. Geburtstages des Künstlers, Salzburg, Wien 1986, 100–113, 104.

96 Zentralbibliothek Zürich (ZBZ), NL F. Wirz, Karton 81 (Oskar Kokoschka, Mein Leben. Typoskripte/Typoskriptteile), Fasz. 81. Diese Textstelle findet sich in der publizierten Fassung von „Mein Leben" nicht mehr beziehungsweise stark verändert.

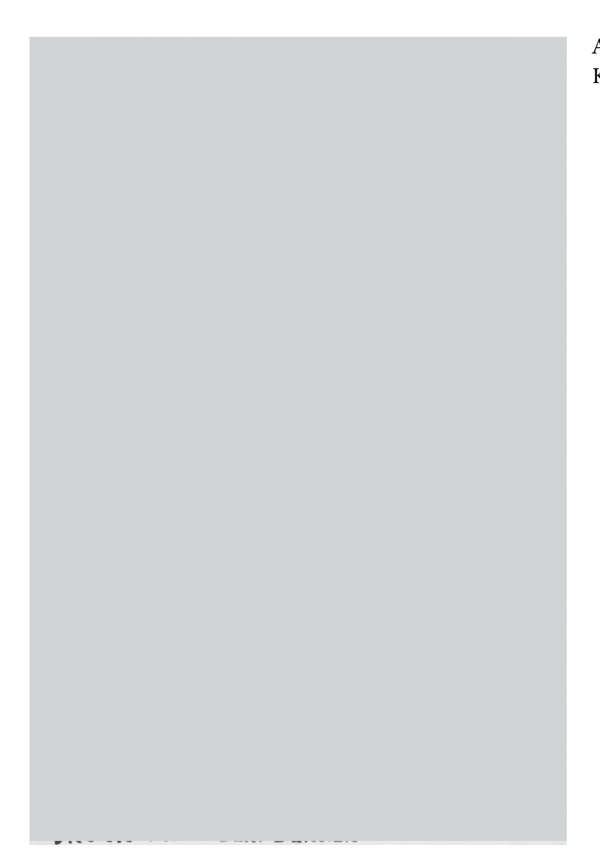


Abb. 16: Oskar Kokoschka, Plakat Kunstschau 1909

Nur sechs Jahre nach Otto Weiningers Tod und dem Erscheinen von „Geschlecht und Charakter" stand mit Kokoschkas Drama in Wien der Geschlechterkampf wieder auf der öffentlichen Bühne. Es ist davon auszugehen, dass Weiningers Werk Kokoschka bekannt war. Allerdings wies der Künstler selbst Einflüsse energisch zurück, lediglich der Stoff der mythischen Figur der Penthesilea habe ihn inspiriert.[97] Die sagenhafte Amazonenkönigin Penthesilea aus der griechisch-antiken Mythologie war nicht zuletzt durch die zeitgenössische Bachofenrezeption populär. Auf Bachofen verwies Kokoschka in seiner Autobiographie:

> „Das Weibliche in erotischer Annäherung bedrohte in einer gleichzeitig unsicher werdenden Umwelt mein mühsam gewonnenes Gleichgewicht. Sonderbarerweise hatten Männer für mich immer nur ein angeborenes Gesicht, in welches Charakter, Erfahrungen, Leiden-

97 Vgl. Heinz Spielmann, Oskar Kokoschka. Leben und Werk, Köln 2003, 76.

> schaften gezeichnet waren, auch wenn das Gesicht eine Maske war. Männer konnten mich nicht wie ein weibliches Wesen zum Rätselraten verführen. Damals hatte ich Bachofen, sein Werk über das Matriarchat, zu lesen begonnen mit dem gleichen Enthusiasmus, wie andere die Schriften von Karl Marx. Einen seiner Schüler, den Engländer Briffault, hatte ich in Wien persönlich im Salon der Frau Dr. Schwarzwald kennengelernt. Heute noch besitze ich seine Bücher, die er mir schenkte, obwohl ich kaum Sachen von früher behalten habe. Ihm habe ich die griechische Deutung des Stoffes, aus welchem Träume gemacht sind, Eros und Thanatos, zu verdanken. Ein Gegenpaar zu Fortschritt und Aufklärung. Tage- und nächtelang grübelte ich über dem Geheimnis, das sich hinter Liebe und Tod verbirgt."[98]

Eros, die Liebe und Thanatos, der Tod sind also die Grundingredienzen des an den Penthesilea-Stoff angelehnten Stücks „Mörder, Hoffnung der Frauen", das von seinem Umfang her betrachtet kaum mehr als eine dramatische Skizze darstellt.[99] Der „Mann" und die „Frau" treten darin in archetypischer Reduktion als Hauptpersonen auf, begleitet werden sie jeweils von einem Chor von Männern und Frauen. In einer aufgeladenen Stimmung von sexueller Anziehung, wobei es zunächst die Frau ist, die als sexuell Überlegene und Mächtige auftritt, befiehlt der Mann seinen Kriegern, die Frau zu brandmarken: „Ihr Männer, brennt ihr mein Zeichen mit heißen Eisen

98 Oskar Kokoschka, Mein Leben. Vorwort und dokumentarische Mitarbeit von Remigius Netzer, Wien 2008 [EA 1971], 59. Auch in Kokoschkas politischen Überlegungen, die an der Erziehung der Kinder im Sinne von Jan Comenius ansetzten, spielten die Ausführungen Bachofens über ein angebliches Ur-Matriarchat eine einflussreiche Rolle. Die oben zitierte Begegnung mit dem Bachofenschüler Robert Briffault fand der Korrespondenz zufolge erst 1934 statt. Es ist daher möglich, dass in der Autobiographie die Zeitebenen hinsichtlich seiner Beschäftigung mit Bachofen durcheinandergeraten sind. Vgl. Oskar Kokoschka. Briefe II. 1919–1934. Hg. von Olda Kokoschka/Heinz Spielmann, Düsseldorf 1985, 278 sowie Oskar Kokoschka, Briefe III. 1934–1953. Hg. von Olda Kokoschka/Heinz Spielmann, Düsseldorf 1986, 281.

99 In schriftlicher Ausführung liegt das Drama in verschiedenen Versionen vor, die sich zwar nicht in der grundsätzlichen Handlung, aber doch textuell unterscheiden. Die erste publizierte Fassung stammt von 1910 und wurde in Herwarth Waldens „Der Sturm" publiziert, weiters erschien das Stück 1913, 1916 und 1917. Vgl. dazu Horst Denkler, Die Druckfassungen der Dramen Oskar Kokoschkas. Ein Beitrag zur philologischen Erschließung der expressionistischen Dramatik, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 40 (1966), 90–108. Die textuellen Veränderungen in den vorliegenden Fassungen interpretiert Denkler als zunehmende Abschwächung provozierender Äußerungen und Verrätselung der Handlung: „Nicht selten aber handelt es sich bei solcherlei Änderungen um die Verwischung jener Spuren, die Weiningers Thesen bei Kokoschka hinterließen; der Grund dafür ist jedoch weniger in primitiver Verschleierung der Einflüsse als in der wachsenden Skepsis gegenüber dem Weiningerschen Lösungsprogramm zu suchen." Ebd. 103.

ins rote Fleisch!"[100] Die Frau stürzt darauf schmerzschreiend auf den Mann und versetzt ihm mit einem Dolch eine tiefe Wunde. Der Verletzte wird von den Frauen, die in der Zwischenzeit begonnen haben, sich mit dem Gefolge des Mannes „paarend" auf dem Boden zu wälzen, in einen Käfig gesperrt. Er scheint besiegt. Die Frau aber zieht es zu dem von ihr Besiegten:

> „Sie schleicht wie ein Panther im Kreis um den Käfig. Sie kriecht neugierig zum Turm, greift lüstern nach dem Gitter, schreibt ein großes weißes Kreuz an den Turm, schreit auf. Frau: ‚Macht das Tor auf, ich muss zu ihm!'"[101]

Während der verletzte Mann im Käfig wieder zu Kräften zu kommen scheint, verfällt die Frau zusehends. Noch einmal verflucht sie ihn:

> „Frau: ‚Ich will dich nicht leben lassen, Du Vampyr, frißt an meinem Blut, Du schwächst mich, wehe Dir, ich töte Dich – Du fesselst mich – Dich fing ich ein – und Du hältst mich — laß los von mir, Blutender, Deine Liebe umklammert mich — wie mit eisernen Ketten — erdrosselt — los — Hilfe. Ich verlor den Schlüssel, der Dich festhielt.'"[102]

Der Mann „reißt das Tor auf", verlässt den Käfig, er braucht die Frau nur mehr mit dem Finger zu berühren und sie stirbt. Der Mann erschlägt alle, die sich ihm in den Weg stellen „wie Mücken" und „geht rot fort".[103] Die Stärke des Mannes setzt sich durch, die tödliche Rache der Frau scheitert, und zwar an ihrer eigenen vermeintlichen Schwäche: ihrer sexuellen Begierde, die sie den Mann im Käfig befreien ließ. Am Schluss ist sie tot, bezwungen vom Mann.

Ähnlich wie bei den autobiographischen Ausführungen zum Plakat des Stücks, verwies Kokoschka auch das Drama selbst betreffend auf den persönlichen Hintergrund des Geschlechterkampfs. Am deutlichsten formuliert ist dies in der ersten Fassung von „Mein Leben":

> „Die Geschlechtsliebe veränderte total mein Verhalten zur Welt, zur Gesellschaft. Diese Spannung – in einer aufregenden und unsicher erscheinenden Umwelt – verursachte, daß

100 Ich zitiere hier und im Folgenden aus der frühesten vorliegenden schriftlichen Fassung des Dramas: Oskar Kokoschka, Mörder, Hoffnung der Frauen, in: *Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und die Künste*, 1910, Heft 20, 155–156. In dieser Fassung auch publiziert in: Heinz Spielmann (Hg.), Oskar Kokoschka. Das schriftliche Werk. Bd. 1. Dichtungen und Dramen, Hamburg 1973, 33–41.

101 Kokoschka, Mörder, Hoffnung der Frauen, 156.

102 Kokoschka, Mörder, Hoffnung der Frauen, 156.

103 Kokoschka, Mörder, Hoffnung der Frauen, 156.

> ich aus meinem Schülerleben aufgewacht bin, und wahrscheinlich ist auch aus diesem Grunde die Idee zu dem Stück „Mörder, Hoffnung der Frauen“ in mir entstanden. In dem Moment, wo ich eine Möglichkeit sah, daß ich zur Gesellschaft, die ich nicht kannte – Aristokraten, obere Gesellschaft oder Arbeitergesellschaft, Masse – in einer Theateraufführung sprechen kann, wußte ich auch, was ich ihnen zu erklären hatte: mein eigenes Problem, mein Problem Mann und Frau.“[104]

Aus zahlreichen auto/biographischen Dokumenten Kokoschkas jener Zeit lässt sich ein geradezu fanatisches Machtbedürfnis gegenüber Frauen herauslesen.[105] Sei es in der Korrespondenz der bereits an anderer Stelle thematisierten Beziehung zu Alma Mahler, aber auch schon in Aussagen aus Liebesbeziehungen davor. Besonders aufschlussreich dazu zeigt sich ein erst jüngst in der Kokoschka-Forschung von Bernadette Reinhold besprochener Brief Oskar Kokoschkas an seinen väterlichen Mentor Adolf Loos aus dem Jahr 1910. Über eine aktuelle Beziehung schrieb er:

> „Ich will ein Kind von ihr, ein Mädchen, das ich zerstören könnte […], weil es mir gehört.“[106]

Wie von Reinhard treffend analysiert, handelt es hierbei nicht um einen Kinderwunsch, sondern „den Drang, eine eigene (weibliche) Kreatur zu schaffen“, die bis hin zur Frage von Leben und Tod beherrscht werden kann. Imaginiert wird diese weibliche Kreatur – sowohl im realen Brief wie im erfundenen Drama – ganz in der Tradition Weiningers als ausschließlich sexuelles Wesen. In den Regieanweisungen zu „Mörder, Hoffnung der Frauen“ finden sich in den Beschreibungen der Frau und ihrer Begleiterinnen ausschließlich Vokabel, die diese als von ihrer Sexualität beherrschte Wesen kennzeichnen („lüstern“, „fürchtend und verlangend“, „geil“)[107] sowie zahlreiche Tier-Metaphern: „Wie ein Panther“, „wie eine Natter“, „wie eine Äffin“

104 ZBZ, NL F. Witz, Karton 81, Fasz. 81.3. Diese Passage findet sich in der publizierten Ausgabe von „Mein Leben“ nicht mehr bzw. stark verändert. Vgl. Kokoschka, Mein Leben, 60.

105 Alfred Adler, Begründer der Individualpsychologie, verwies in einem Gutachten zu Oskar Kokoschka im Jahr 1916 auf dessen Verhältnis zu Frauen wie folgt: „Höchst charakteristisch ist ja auch seine Beziehung zur Frau. So hat er z.B. jahrelang um eine Dame aus der besten Gesellschaft geworben, hat aber in ihr stets seinen ‚Dämon‘ zu erblicken gemeint. Und als sie zusagte, die Seine zu werden, hat er unter den nichtigsten Vorwänden in auffälliger Weise mit ihr gebrochen.“ Vgl. ZBZ, NL Olda Kokoschka E 2004/ 05/11/IV/4 – Ärzte, Alfred Adler an Heinrich Teuscher, Wien, 29.9.1916.

106 OK an Adolf Loos, Leysin 18.2.1910, zit. in: Bernadette Reinhold, Adolf Loos und Oskar Kokoschka – eine außergewöhnliche Männer- und Künstlerfreundschaft, in: Markus Kristan/Sylvia Mattl-Wurm/Gerhard Murauer (Hg.), Adolf Loos. Schriften, Briefe, Dokumente. Aus der Wienbibliothek im Rathaus, Wien 2018, 275–282, 277.

107 Kokoschka, Mörder, Hoffnung der Frauen, 155 f.



Abb. 17: Oskar Kokoschka, Porträt Bertha Eckstein-Diener, 1910

oder eine „Spinne“[108] . Es sind die gleichen Tiere, die – wie bereits dargestellt – bei Kubin die animalische Sexualität der Frauen suggerieren.

Der Topos eines tödlichen Geschlechterkampfs dominierte zahlreiche Dramen jener Zeit, basierend oft auf antiken oder biblischen Erzählungen, wie im Falle von Hugo Hoffmannstals Libretto für die Oper von Richard Strauß’ „Elektra“ (uraufgeführt 1909) oder die schon zuvor (1905) uraufgeführte, ebenfalls von Richard Strauß stammende Oper „Salome“ nach einem Buch von Oscar Wilde.[109] Männermordende Frauen, in der mythischen Figur der Amazone besonders symbolisch fassbar, stan-

108 Kokoschka, Mörder, Hoffnung der Frauen, 155 f. Aus der „Äffin“ wurde in der dritten Druckfassung von 1916 eine Spinne.

109 So auch zahlreiche Auseinandersetzungen mit dem Salome-Motiv in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende, bei Kokoschka beispielsweise das Aquarell von 1906 „Salome mit dem Haupt des Johannes“ oder Alfred Kubins Zeichnung von 1901/02 „Salome“.

den im Trend der Zeit und bilden wie bereits einleitend dargestellt einen wichtigen Topos der Fin-de-Siècle-Kultur.

Mit Amazonen und Matriarchatsmythen beschäftigte sich zeitgenössisch auch die Wiener Schriftstellerin Bertha Eckstein-Diener. Unter ihrem Pseudonym Sir Galahad verfasste sie 1932, inspiriert von Bachofen, das Werk „Mütter und Amazonen".[110] 1910 war Eckstein-Diener von Kokoschka porträtiert worden. (Abb. 17) Sowohl in Kokoschkas Autobiographie wie auch in der autobiographischen Erzählung „Erste Reise in die Schweiz" führte Kokoschka diese Episode aus, wobei Bertha Eckstein-Diener darin selbst zur Amazone geriet. Eckstein-Diener hatte sich 1904 von ihrem Mann Fritz Eckstein informell getrennt, der gemeinsame Sohn blieb beim Vater. Nach mehreren Jahren auf Reisen zog Eckstein-Diener 1909 in die Schweiz zu ihrem Geliebten Theodor Beer, der einige Jahre zuvor unter großer Aufmerksamkeit in Wien wegen eines Sittlichkeitsvergehens verurteilt worden war. 1909 wurde die Ehe von Friedrich und Bertha Eckstein geschieden, ein Scheidungsvertrag machte das Besuchsrecht zu ihrem Sohn von ihrem „einwandfreien" Lebenswandel abhängig, d.h. die Beziehung zu Beer musste verheimlicht werden. Im Dezember 1910 wurde der gemeinsame Sohn mit Beer, Roger, geboren, den sie zu Pflegeeltern geben musste, da sie sich mit Beer nicht auf eine Eheschließung einigen konnte.[111] 1910 stieß Oskar Kokoschka in diese komplexe Gemengelage in der Schweiz, in der auch Beers Architekt und Kokoschkas Förderer Adolf Loos sowie dessen damalige Lebensgefährtin Bessie Bruce eine Rolle spielten.[112] In Kokoschkas Erzählung „Erste Reise in die Schweiz" schreibt er über Bertha Eckstein-Diener:

> „Die Dame, die ich malen sollte, war eine Anhängerin der Rudolf Steiner-Sekte. Schon als ich hinkam, war mir nicht ganz geheuer. […] Sie schüttete mir kurz und gut ihr Herz aus, ihre Beängstigungen und Leiden, und entpuppte sich bald als die Nachfolgerin der Madame Potiphar[113]. Ich hatte Angst vor ihr. Was sollte ich tun? Ich hatte ihr Bild zu malen begonnen. Wenn sie mir zu nahe kam, habe ich mich nur mit Preußischblau verteidigen

110 Sir Galahad (Berta Eckstein-Diener), Mütter und Amazonen. Ein Umriss weiblicher Reiche, München 1932.

111 Vgl. Sibylle Mulot-Déri, Sir Galahad. Porträt einer Verschollenen, Frankfurt am Main 1987 sowie Eckstein-Dieners autobiographischen Roman Die Kegelschnitte Gottes, München 1932.

112 Vgl. dazu auch Reinhold, Adolf Loos und Oskar Kokoschka, 276 f.

113 „Madame Potiphar" geht zurück auf die biblische Josefserzählung, in der die Frau des hohen ägyptischen Beamten Potiphar den jungen und hübschen Juden Josef, nachdem er ihre sexuellen Avancen zurückgewiesen hatte, aus verschmähter Liebe einer angeblichen Vergewaltigung beschuldigte. Zu Kokoschkas Lebzeiten gehörte diese Geschichte zum kulturellen Allgemeingut und konnte damit leicht dechiffriert werden. Vgl. z.B. den von den „Comedian Harmonists" 1934 aufgenommenen Schlager „In der Bar zum Krokodil", nach einem Text von Fritz Löhner-Beda, wo es heißt:

können, mit dem ich meine Finger absichtlich beschmierte. So ging es einige Tage. Dann hielt ich es nicht mehr aus. Ich ließ mein Bild, Staffelei und Farbkasten stehen und floh aus dem Hause. [...] Eines Morgens hörte ich vor dem Hotel Geschrei, Türenschlagen, Aufregung. Ich blickte aus dem Fenster. Da stand die Frau aus Vevey in Federhut, Reitrock und mit einer Reitpeitsche. Sie wollte mich züchtigen und wegführen. Sie forderte, ich sollte das Porträt, das ich begonnen hatte, zu Ende malen. Ich erschrak heftig und ließ mich nicht mehr sehen. Bessy [Anm.: Bruce] und den anderen gelang es endlich, die Amazone zum Rückzug zu bewegen."[114]

In die Autobiographie nahm er die Geschichte ebenfalls auf, die Grundingredienzien wurden allerdings neu gemischt und aus der sexuell übergriffigen „Madame Potiphar" wurde eine leidende „Niobe"[115]:

„Loos hatte mich in der Villa des Wiener Arztes am See untergebracht. Ich sollte seine Frau malen, die mit ihrem kleinen Sohn allein geblieben war, um sie davon abzulenken, daß man ihren Mann in Wien eines sittlichen Vergehens beschuldigt und in Untersuchungshaft genommen hatte. Obwohl Loos sie von der Nichtigkeit der Anklage zu überzeugen suchte, hatte sie die Scheidung eingeleitet.[116] Kleinmut und die Angst, falls bei einem Freispruch das Gericht ihr Kind dem Ehemann zusprechen sollte, ließen sie wie ein gehetztes Tier sich in ihrem Dasein nicht mehr auskennen. Sie hatte schlaflose Nächte und erschien einmal in meinem Zimmer in einem leichten weißen Gewand in einer Verfassung der Niobe, der man ihr Junges wegnehmen wolle. Sie zwang mich, die Polizei anzurufen, und wollte sich in einer Raserei voll Dankbarkeit mir als ihrem Beschützer an den Hals werfen, wovon ich sie nur mit Mühe abhalten konnte. Ich erinnere mich nur, daß meine Hände mit Preußisch-blau verschmiert waren, weil ich noch an dem Bild arbeitete. Ich erinnere mich auch noch, daß ich mich mit einer mir unverständlichen Gleichgültigkeit über die silberne Decke meines Zimmers wunderte, als ich mich an dem zusammengerollten Bettuch vom Fenster hinunterließ; […] Am nächsten Tag erschien die Frau von der Villa Karma hoch zu Roß in Reitkleid und Federhut. Ich sah sie wohl, hielt mich aber versteckt.

---

„Hört die Geschichte, von Frau Potifar, die ungemein erfahren war in allen Liebessachen". CD-Booklet Comedian Harmonists, Die großen Erfolge.

114 Oskar Kokoschka, Erste Reise in die Schweiz (1973), in: Heinz Spielmann (Hrsg.), Oskar Kokoschka. Das schriftliche Werk. Bd. 2: Erzählungen, Hamburg 1974, 83–88.

115 Aus der griechischen Mythologie kommend steht die Figur der Niobe sinnbildlich für die Mutter, deren Kinder ihr entrissen und getötet wurden.

116 Kokoschka bringt hier einige Ebenen der komplexen Beziehungsgeschichte durcheinander. Nicht Friedrich Eckstein, sondern Theodor Beer war – und dies schon Jahre zuvor – wegen eines Sittlichkeitsdelikts angeklagt worden, der Beer-Prozess stand demnach in keinerlei Zusammenhang mit dem Sorgerecht für Ecksteins Sohn Percy.

Sie verlangte gebieterisch, daß ich zu ihr zurückkehre, und hätte fast mit der Reitpeitsche dreingeschlagen, als Bessie Loos, obwohl sie offenbar mit der seelisch verstörten Frau Mitgefühl empfand, standhaft meine Anwesenheit leugnete. Es wurde mir später erzählt, daß der unschuldig verdächtigte Mann freigesprochen worden ist; aber seine Frau[117] vergiftete sich in der Villa Karma."[118]

Wie schon im letzten Kapitel klar herausgearbeitet, gehört es zu den Merkmalen autobiographischen Erinnerns, dass sich verschiedene Versatzstücke zu neuen Narrativen zusammensetzen und bei Kokoschka erfolgte dies sicherlich nicht nur unbewusst, sondern wurde in einer Lust zum Fabulieren auch bewusst eingesetzt. Trotz des Wissens über Kokoschkas fantasiereiches autobiographisches Erinnern, das er ja selbst offen als solches thematisierte, wurden Geschichten wie die obige aber in zahlreichen Darstellungen als reale Erlebnisse wiedergegeben und damit verfestigt.[119]

In seinen autobiographischen Darstellungen schrieb Kokoschka Eckstein-Diener in ein dominantes Frauenbild der Wiener Moderne ein, eine Mischung aus Femme fatale und Hysterikerin. Nicht wahrgenommen und damit auch nicht überliefert wurden die realen sozial- und geschlechtergeschichtlichen Hintergründe dieser Geschichte, in denen es nicht zuletzt um die per Gesetz definierte Abhängigkeit der Ehefrau, die Schwierigkeiten der geschiedenen Mutter und die gesellschaftliche Problematik einer unehelichen Schwangerschaft ging. Der „Geschlechterkampf" ist vor diesem Hintergrund ein sehr eindimensionaler.

### 3.1.3 Erika Giovanna Klien – schwierige Emanzipationswege einer „neuen" Frau

„What I really am and would want to be, I can't be –" [120]

Der Geschlechterdiskurs des Fin de Siècle hatte sich mit dem Ersten Weltkrieg verändert. Mit der Einführung des Frauenwahlrechts markiert das Jahr 1918 zumindest juristisch und staatspolitisch eine Zäsur in der Geschlechterordnung. Wie schwer

117 Auch dies ist falsch: Nicht Bertha Eckstein-Diener hat sich vergiftet, sondern Theodor Beer im Jahr 1919.

118 Kokoschka, Mein Leben, 94 f.

119 In diesem Fall beispielsweise bei Spielmann, Oskar Kokoschka, 94; Lentos Kunstmuseum Linz (Hg.), Oskar Kokoschka. Ein Vagabund in Linz: Wild, verfemt, gefeiert, Linz, Weitra 2008, 56.

120 Sammlung Mautner Markhof, Prov. NL Klien. Das betreffende (undatierte) Dokument wurde von Marietta Mautner Markhof bezeichnet als „Manuskript einer Klage über unerwiderte Liebe (‚Mr. B')".

ein emanzipierter Weg für Künstlerinnen bzw. Frauen generell aber auch nach 1918 immer noch war, zeigt Erika Giovanna Kliens Lebenslauf. 1919 nahm sie das Studium an der Wiener Kunstgewerbeschule auf und beschritt damit einen Weg, der für Frauen innerhalb des künstlerischen Spektrums noch am ehesten gangbar war. Das Feld des Kunstgewerbes war Frauen von jeher nicht so sehr verschlossen wie andere künstlerische Tätigkeitsbereiche, und mit der Ausbildung bei Franz Čižek eröffnete sich ihr zudem der Bereich der Kunstpädagogik. Eine Tätigkeit als Pädagogin galt für Frauen auch nach dem Ersten Weltkrieg noch als der „natürlichere" Weg als der einer selbständigen Künstlerin. Klien interessierte sich neben der bildenden Kunst für das Schauspiel, ein Berufsweg, den aber ihr Vater nicht unterstützte. Als Meisterschülerin Čižeks konnte sie bald reüssieren, bekam kleinere Aufträge und führte ein eigenes Atelier in Wien-Purkersdorf. 1926 kam ihr erstes berufliches Angebot als Kunstlehrerin in Salzburg Kleßheim. Anders als Margret Bilger, die in der Arbeit mit Kindern vor allem das soziale Moment sah und es mit der Vorstellung einer aufopfernden Mütterlichkeit verknüpfte, hatte Klien an der kunstpädagogischen Arbeit ein eher kunsttheoretisches Interesse. Wie auch ihre späteren Arbeiten aus New York, ihre Skripten und Aufzeichnungen zur Vermittlung von Kunst zeigen, setzte sie sich zeitlebens mit kunstpädagogisch-theoretischen Fragen auseinander.[121]

Die Zeit, die Klien als junge Frau in Kleßheim verbrachte, ist biographisch durch die bereits vorgestellten „Klessheimer Sendboten" gut dokumentiert. Fotos, Aussagen von StudienkollegInnen und nicht zuletzt die Selbstdarstellung in den „Sendboten" vermitteln aus dieser Zeit das Bild von Klien als geradezu idealtypischer „neuer" Frau der 1920er-Jahre. Berufstätig – zumindest bis zur Verheiratung –, burschikos, selbständig und nun auch mit politischen Rechten ausgestattet, unterscheidet sich diese „neue" Frau von den zuvor für die Fin-de-Siècle-Kultur dargestellten Frauenidealen. Mit dem Kurzhaarschnitt, der Zigarette im Mund und modern geschnittener Kleidung verkörperte Klien das neue Frauenbild geradezu idealtypisch. So ist sie auf Fotos aus jener Zeit zu sehen, so stellte sie sich auch selbst in den „Klessheimer Sendboten" dar.[122]

Mit großem Selbstbewusstsein thematisierte Klien in den „Klessheimer Sendboten" auch die Themen Sexualität und Beziehungen. Freud und Leid des Liebeslebens einer jungen Frau wurden verpackt in ironische Mitteilungen, die traditionelle Vorstellungen von Geschlechterrollen und -beziehungen aufhoben. So ist beispielsweise

121 Vgl. Slg. Mautner Markhof Wien, Prov. NL Klien, Ordner Didaktische Schriften. Unterrichtsmanuskripte Kliens aus New York befinden sich auch im Archiv der Universität für Angewandte Kunst in Wien und sind über die dortige Datenbank abrufbar unter https://emp-web-90.zetcom.ch/eMP/eMuseumPlus (2.9.2019).

122 Vgl. die Abbildungen im Kapitel 2.4.

ein „Sendbote“ dem Thema der Treue gewidmet. Die darauf befindlichen Zeichnungen und Schriftpassagen thematisieren die Treue, ein scheinbar doch von Frauen so ersehnter Wert in Beziehungen, als langweiligen Zustand, der die junge Frau auf den einzelnen Bildsequenzen zum dauerhaften Gähnen bringt. Die eingefügten Schriftelemente lauten wie folgt:

> „Das Gähnen der Treue
> Liebesbrief: Geliebter! Hundert Nächte habe ich tausendmal gegähnt
> Die Treue ist kein leerer Wahn, ebenso wenig wie ihre Langweiligkeit
> Der Nullpunkt im Leben einer verschlampten Existenz: Treue“[123]

Kokett spielt Klien mit traditionellen Vorstellungen, gibt sich als „verschlampte Existenz“ bewusst unangepasst und beansprucht als männlich definierte Vorstellungen in Bezug auf Beziehungen und Treue/Untreue für sich. Auf dem „Sendboten Mai 1927“ findet sich die dazu passende Meldung:

> „Sensationsnachricht. Erika Giovanna Klien ist seit einem Monat ‚treu‘. Ein sonderbarer Zustand (Anm. d. R.)“[124]

Auf dem Blatt mit dem Titel „Drama“ findet sich ein kurzes Theaterstück, das das Wesen oder die Definition von Liebe zum Inhalt hat. Die Personen des Stückes sind „Das Vogerl – staatlich geprüfte Brieftaube von Österreich“, das einen Brief aus Wien bringt, und „die arme Malerin“:

> „V (Vogerl zuckt nervös mit den Schwanz-Federn)
> Liebe ist auch eine philosophische Angelegenheit!!!
> M (Malerin-Herzmuskeln zucken nervös – in Ermangelung von Schwanzfedern)
> Liebe?!?!?!?!?!?!?!?
> Malerin denkt:
> ‚Liebe ist der grösste Schwindel der Natur‘ Regrs. [sic] Prof. F. Cizek
> ‚Liebe ist eine Drüsen-Tätigkeit‘ Dr. Freud
> ‚Liebe ist die Vereinigung des männlichen und weiblichen Principes‘ Prentic [sic] Mulford
> ‚Es gibt eine Liebe – die über jede Definition erhaben ist‘ E.G.Klien“[125]

123 Erika Giovanna Klien, Klessheimer Sendbote „Die Treue“.
124 Erika Giovanna Klien, „Klessheimer Sendbote Mai 1927“.
125 Erika Giovanna Klien, Klessheimer Sendbote, „Drama“.

Auf wen nimmt Klien hier Bezug? Mit dem ersten Zitat verweist sie auf ihren Lehrer und Förderer Franz Čižek. Mit Sigmund Freud referiert sie auf den Begründer der Psychoanalyse und mit Prentice Mulford führt sie einen zeitgenössisch breit rezipierten amerikanischen Freidenker an, dessen Werk mit einem Vorwort von Bertha Eckstein-Diener (Sir Galahad) Anfang des 20. Jahrhunderts auf Deutsch erschienen ist und sich auch in Alfred Kubins Bibliothek finden lässt.[126]

Das Thema der Liebe durchzieht beinahe alle Sendboten der damals 27-jährigen Künstlerin. Sie bringt es auch in Beziehung zu ihrer künstlerischen Arbeit, so heißt es einmal unter der Überschrift „Selbst-Erkenntnisse der Verzweiflung“:

> „I. Was bin ich?
> Missgeburt aus Dreck und Feuer
> Spezialfach: Verschlampte Existenz
> II. Was hab ich?
> Nichts! Weil Erotik Schwindel und Liebe unerreichbar ist
> III. Was soll ich?
> Liebe umwerten in Arbeit und Abstraktion
> IV. Was tu ich?
> Ich werfe mein gebrochenes Herz in den nächsten poetisch gelegenen Froschteich
> V. Warum?
> Weil ich jemand liebe der mich zu der Erkenntnis zwingt: ‚Liebe ist unerreichbar‘“[127]

„Liebe umwerten in Arbeit und Abstraktion“: In dieser Aussage übernimmt Klien ein zentrales Künstlerstereotyp, demzufolge tiefe Emotionen, auch negative im Fall von Verletzung, Enttäuschung und Einsamkeit, den kreativen Prozess forcieren und zum Künstlerdasein konstitutiv dazugehören.[128] Die Polarität bzw. der gegenseitige Ausschluss von (gelungener, glücklicher) Liebe und (gelungener, künstlerischer) Arbeit kann in Kliens Darstellung darüber hinaus aber auch geschlechtsspezifisch gedeutet werden: Der erste Weg für eine Frau sei damit jener, der „Liebe“ zu folgen, sich einem Mann anzuschließen, zu heiraten, Kinder zu haben. Erst wenn dieser

---

126 Prentice Mulford, Der Unfug des Sterbens. Ausgewählte Essays. Bearbeitet und aus dem Englischen übertragen von Sir Galahad, München 1933. (Kubin Bibliothek Inv.-Nr. 5172) Mulford betont zwar eine Geschlechterpolarität, nach der es unterschiedliche weibliche und männliche Eigenschaften gibt, verfolgt aber klar frauenemanzipatorische Ansätze und liberale Ideen.

127 Erika Giovanna Klien, „Klessheimer Sendbote No.2: Die Reise“, 11.1.1927. Vgl. Abb. 10.

128 Vgl. Verena Krieger, Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen, Köln 2007, 49 ff.

Weg aus welchen Gründen auch immer nicht möglich ist, rücken Arbeit und Kunst an die erste Stelle.

Kliens weiteres Leben und ihr Karriereverlauf erfuhren noch während der Kleßheimer Zeit eine nachhaltige Zäsur. Im Herbst 1928 schrieb sie an ihren früheren Lehrer und Mentor Franz Čižek, dass sie in Kleßheim dreimonatigen Urlaub nehmen wolle, sie müsse sich „von Klessheim erholen und möchte eine zeitlang ungestört […] arbeiten".[129] Der „Urlaub" hatte in Wirklichkeit einen anderen Hintergrund, den Klien verheimlichte: Sie war schwanger und brachte im November 1928 ihren Sohn Walter zur Welt, den sie nach der Geburt bei Pflegeeltern unterbrachte.[130] 1929 verließ sie Österreich und damit auch ihren Sohn (letztlich für immer, was in der damaligen Entscheidung allerdings nicht klar war), und setzte ihren Überlebenskampf als Künstlerin und Kunstpädagogin in New York fort. Aus ihren Briefen aus New York an die Mutter geht klar hervor, dass sie nicht dauerhaft in New York bleiben wollte. Der Plan war, sich dort zu etablieren und genug Geld für eine Rückkehr und Existenz in Europa zu verdienen. Über den Sohn erfahren wir aus den vorhandenen auto/biographischen Quellen nichts. Wie es der Künstlerin mit diesem für sie zweifellos prägenden Lebensthema ging, wie sie die Trennung zum Kind erlebte, vielleicht auch künstlerisch verarbeitete – die Familienkorrespondenz weist hier nur eine Leerstelle auf. In einem Brief an Čižek aus dem gleichen Zeitraum hingegen findet sich folgende Stelle:

> „Ich glaube ich komme nächsten Sommer nach Europa und Wien – ich muss mein Kind wiedersehen – in 4 Monaten ist Bubi schon zwei Jahre alt – und ich kann nicht immer nur Photos küssen –"[131]

Im Sommer 1931 dürfte Erika Giovanna Klien tatsächlich wie geplant in Österreich gewesen sein, vermutlich sah sie dabei auch ihren Sohn. Es war aber ihr letzter Besuch, ihre finanzielle Situation und die politische Entwicklung in Europa verhinderten eine dauerhafte Rückkehr.

Leider liegen aus der Zeit in den USA nur wenig Quellen vor, die über Kliens Sicht von sich als Frau und Künstlerin und ihrer Vorstellung der Geschlechterrollen

129 Wienbibliothek, Handschriftensammlung, NL Čižek, Sch. 4, EGK an Franz Čižek, Kleßheim 10.9.1928.

130 Die Identität des Vaters, der verheiratet war, kannten offenbar nur Kliens engste FreundInnen, vgl. freundliche Auskunft Marietta Mautner Markhof. Erika Giovanna Kliens Sohn, Walter Klien (1928–1991), wurde später als Pianist international bekannt.

131 Wienbibliothek, Handschriftensammlung, NL Čižek, Sch. 4, EGK an Franz Čižek, Siasconset Juli 1930.

Aufschluss geben. Sie führte in New York ein Leben als selbständige Frau, als alleinstehende Frau, sicherlich mit unterschiedlichen Beziehungen zu Männern, aber sie heiratete nicht. Als Künstlerin kämpfte sie permanent ums Überleben, sie war angewiesen auf ihre Tätigkeit als Pädagogin, die Rahmenbedingungen dafür machten ihr das Leben oft schwer. Interessant ist ein erhaltenes autobiographisches Dokument, eine Art Fragment eines Lebensrückblicks, das sie vermutlich in den 1950er-Jahren verfasst hat. Sie schrieb darin:

> „What I really am and would want to be, I cant be – a woman, a wife, a Mother, a hostess, with a creative hobby as addition to a normal life – I would like gayety, social affairs, parties – interesting conversations – in addition of course to husband, family, home – It is so terribly cruel to have to try to make a go with a carrier [sic], at 50.“[132]

Ob Klien wirklich gerne eine hobbymalende Hausfrau gewesen wäre, lässt sich wohl nicht beantworten. Zweifellos war sie zu jenem Zeitpunkt, als sie diesen Text schrieb, dessen primärer Anlass eine unglückliche Beziehung war, am Ende ihrer Kräfte angelangt, frustriert über mangelnde Anerkennung und ausgebliebenen Erfolg. Die Vorstellung eines vielleicht einfacheren Lebens als Ehefrau an der Seite eines Mannes und die damit verbundene gesellschaftliche Anerkennung mögen ein attraktives Gegenbild zu ihrer Realität dargestellt haben. Zutiefst frustriert und zornig rechnete sie daher in einem anderen im Nachlass verbliebenen Text mit einer Gesellschaft ab, die es ihr nicht gestattet hatte, als Frau und Künstlerin so leben und arbeiten zu können, wie sie es sich gewünscht hätte:

> „Curse everybody who prevented me from
> being myself during any time in my life!
> in any field, be it as a woman, individual or
> member of society – humanly, creatively, professionally
> or socially.
> Curse you for all the torturing, toying, experimenting,
> humiliating, ridiculing, destroying,
> trampling around on me and pawing me allover
> all with your filthy paws.
> Curse you for perverting my natural instincts and

132 Slg. Mautner Markhof Wien, Prov. NL Klien, Erika Giovanna Klien, undatiertes Dokument [1950er-Jahre], von Marietta Mautner Markhof bezeichnet als „Manuskript einer Klage über unerwiderte Liebe (‚Mr. B‘)“.

desires, even only temporarily.
curse you for frustrating my most basic
needs as a h.(uman) being, woman, individual.“[133]

### 3.1.4 Zerrissenheit und Identitätssuche – Geschlechterbilder bei Margret Bilger

„Ich wollt, ich wär ein Mann.“[134]

Auch Margret Bilger gehörte jener ersten Frauengeneration in Österreich an, der neben politischer Gleichberechtigung Bildungsmöglichkeiten, auch im Bereich künstlerischer Berufe, grundsätzlich offenstanden. Aber selbst im bürgerlichen Umfeld der Familie Bilger war die Ausbildung der Tochter noch nicht ganz selbstverständlich. Im März 1921 schrieb Margaretha Bilger, die Mutter Margret Bilgers, in einem Brief an eine Freundin:

> „[...] auch ihre Schule bereitet uns Sorge. Es sollte der Staatsgewerbeschule eine Abteilung für künstlerisches Zeichnen und Malen eingegliedert werden. Wir dachten Gretel einen guten Grund zu legen für eine spätere künstlerische Ausbildung für Buchschmuck, sei es in Radieren, Plakatkunst, Holzschnitt oder dergl. Es fehlt der Schule das Geld für den versprochenen Aufbau. Nun hat sie täglich bis 9 Stunden und kommt doch nicht an ihr Ziel, dabei entfremdet sie sich jeder häuslichen Arbeit, das ist mir eine Sorge, weil man doch nicht sicher ist, ob es gelingen wird, ihr Talent auszuwerten.“[135]

Die Sorgen von Margret Bilgers Mutter umreißen sehr deutlich den Hintergrund der Ausbildungssituation bürgerlicher Mädchen, wie sie auch noch in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts bestanden haben. Die Eltern konnten der Tochter zwar eine (künstlerische) Ausbildung ermöglichen, gingen dabei aber das Risiko ein, dadurch einen anderen Weg, nämlich den einer künftigen Eheschließung, zu behindern. Die Sorge der Mutter über die Entfremdung von „jeder häuslichen Arbeit“ lässt sich dahingehend interpretieren, dass, falls es der Tochter nicht gelänge

133 Slg. Mautner Markhof Wien, Prov. NL Klien, undatiertes Dokument, von Marietta Mautner Markhof bezeichnet als „Manuskript einer Anklage gegen Ungenannte“, 1950 ff.
134 Bilger-Archiv, MB an Margaretha Bilger (Mutter), Wien 3.11.1925.
135 Margaretha Bilger an Helene Frommel, 11.3.1921, zit. nach Melchior Frommel, Margret Bilger – eine biographische Dokumentation, in: Otto Wutzel (Hg.), Margret Bilger. 1904–1971. Ausstellungskatalog Zisterzienserstift Schlierbach, Linz 1975, 3–24, 7.

„das Talent auszuwerten", sprich sich selbst zu versorgen, diese doch auf Ehe und damit auch auf Hausarbeit angewiesen sein würde.

Als Bilgers Mutter diesen Brief schrieb, war es Frauen in Österreich erst seit drei Jahren, nämlich seit 1918, offiziell erlaubt, an der Akademie für bildende Künste zu studieren. An der Wiener Kunstgewerbeschule, die Margret Bilger zwischen 1924 und 1928 besuchte, waren Frauen hingegen seit der Gründung 1867 prinzipiell zugelassen.[136] Aber auch dort sollten sich Frauen auf die ihnen zugeschriebenen Bereiche zurückziehen, und trotz der sezessionistischen Ansage einer Aufhebung der Grenzen zwischen Kunst und Kunstgewerbe blieb der angewandten Kunst eine Minderbewertung anhaften. Auch im sonst politisch und künstlerisch so fortschrittlichen Bauhaus wurden Frauen in die Textilklasse „abgeschoben",[137] immer in Berufung auf gängige polare Geschlechtervorstellungen, die insbesondere das Weben oder andere textile Arbeitstechniken einer weiblichen Sphäre zuordneten.[138]

Im Wesentlichen waren es zwei Hauptschwierigkeiten, mit denen Frauen konfrontiert waren, die sich zu jener Zeit professionell als Künstlerinnen betätigen wollten: Das erste Problem war der Zugang zur akademischen Ausbildung – diese Hürde war für die um 1900 geborenen Frauen als erste Frauengeneration zumindest theoretisch gefallen. Das zweite Problem war weniger konkret fassbar, aber umso wirkmächtiger: Die Vorstellung vom Künstler, speziell vom „Künstlergenie" des 19. Jahrhunderts, war ein männliches Konzept. Frauen, die Künstlerinnen werden und sein wollten, mussten sich gewissermaßen neu erfinden, es mangelte an Vor- und Rol-

136 Vgl. Bernadette Reinhold, „Weibliche artistische Arbeitskräfte" in spe – Frauenstudium an der frühen Kunstgewerbeschule. Ein unbequemer Rückblick, in: Gerald Bast/Anja Seipenbusch-Hufschmied/Patrick Werkner (Hg.), 150 Jahre Universität für Angewandte Kunst Wien. Ästhetik der Veränderung, Berlin, Boston 2017, 158–163.

137 Damit soll keine Perpetuierung der Abwertung von Textilkunst gegenüber anderen Kunstzweigen stattfinden, sondern vielmehr auf die mangelnde Wahlmöglichkeit der Bauhausschülerinnen und die nicht gleichberechtigte Anerkennung der als „weiblich" eingestuften Kunstgewerbszweige im Gegensatz zur „männlichen" Kunst der Malerei oder Bildhauerei verwiesen werden.

138 Gunta Stölzl, Leiterin der (ausschließlich weiblich besetzten) Textilklasse des Bauhauses bezeichnete die Bildweberei als „ausdruck des seelischen erlebens" und formulierte 1926: „Die Weberei ist vor allem Arbeitsgebiet der Frau. Das Spiel mit Form und Farbe, gesteigertes Materialempfinden, starke Einfühlungs- und Anpassungsfähigkeiten, ein mehr rhythmisches als logisches Denken sind allgemeine Anlagen des weiblichen Charakters, der besonders befähigt ist, auf dem textilen Gebiet Schöpferisches zu leisten." Zit. nach Silke Tammen, „Seelenkomplexe" und „Ekeltechniken" – von den Problemen der Kunstkritik und Kunstgeschichte mit der „Handarbeit", in: Anja Zimmermann (Hg.), Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung, Berlin 2006, 215–239, 225. Insbesondere in ihren späteren Lebensjahren fertigte auch Margret Bilger Textilarbeiten. Vgl dazu Peter Assmann/Melchior Frommel (Hg.), Margret Bilger. Das malerische Werk. Ausstellungskatalog Landesgalerie Oberösterreich, Weitra, Linz 1996, 279–300.

lenbildern. Als anschauliches Beispiel kann hier eine Erinnerung aus der Autobiographie der Schriftstellerin Johanna Schopenhauer (1776–1838) zitiert werden. Sie hatte ein Gemälde der Künstlerin Angelika Kaufmann als Geschenk erhalten und machte dabei eine für sie überraschende Erfahrung: „Angelika Kaufmann! wer war Angelika Kaufmann? Sie ist eine noch in Italien lebende, allbewunderte, hochverehrte Malerin, erhielt ich zur Antwort. Eine Malerin, also kann es auch Malerinnen geben? Ich hatte noch nie von einer gehört."[139]

Diese Situation änderte sich bis Anfang des 20. Jahrhunderts kaum, auch zu diesem Zeitpunkt waren anerkannte professionelle Künstlerinnen seltene Ausnahmeerscheinungen und Ausbildungs- und Ausstellungsbetrieb immer noch männliche Terrains. So mussten sich auch um die Jahrhundertwende geborene Künstlerinnen wie Margret Bilger und Erika Giovanna Klien mit ihrer Identität als Frauen und Künstlerinnen stärker auseinandersetzen als dies für männliche Künstler der Fall war. Beide hatten aber das Glück, dass ihre Eltern ihnen eine künstlerische Ausbildung gestatteten und sie auch mehr oder weniger finanziell unterstützen konnten. Für sie traf zu, was Renate Berger folgendermaßen formulierte: „Künstlerinnen lebten von der Ausnahme, bisweilen vom Wunder. Ausnahmen in Gestalt wohlmeinender Väter, Mütter, Gatten und anderer Verwandter, Ausnahmen unter Lehrern, Mäzenen, Mäzeninnen, Mentoren – sie sorgten für den äußeren Rahmen dessen, was ‚the making of an artist' genannt wird."[140]

Im Fall von Margret Bilger zeigt bereits das Eingangszitat die Bedenken der Eltern hinsichtlich der künstlerischen Ausbildung der Tochter. Sie standen aber dennoch hinter dem gewählten Weg. Finanzielle Zuwendungen des Vaters blieben für Margret Bilger bis in die späten 1930er-Jahre die Hauptexistenzgrundlage, bei extrem bescheidenem Lebensstil und sehr zu ihrer Frustration. Dass es ihr so lange nicht gelang, finanziell unabhängig und von ihrer Kunst leben zu können, bedeutete einen beinahe täglichen Kampf und eine lange währende Auseinandersetzung über die Richtigkeit des gewählten Lebenswegs. Während der Ausbildungszeit an der Kunstgewerbeschule sah sie sich noch nicht als künftige Künstlerin, und dies hatte auch mit vorherrschenden Geschlechtervorstellungen zu tun:

> „Ich denke aber nicht mehr länger als ein Jahr an der Schule zu bleiben, denn ich sehe, wie lächerlich all die Künstlerinnen sind, die da schon jahrelang hereinlaufen u. dann alles

139 Johanna Schopenhauer, Jugendleben und Wanderbilder, o. O. 1958, zit. nach Renate Berger (Hg.), „Und ich sehe nichts, nichts als die Malerei." Autobiographische Texte von Künstlerinnen des 18.–20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1987, 61.

140 Berger (Hg.), Autobiographische Texte, 22.

mögliche machen, das sie erst nicht befriedigt. Ich denke daran, doch einen Pflegekurs oder so was zu machen. Künstlerisch zu arbeiten werde ich nie aufhören, es muß dann eben nebenher sein. […] Ich denke an alles, nur an heiraten nicht, ich verlange wohl nichts als Lieb, das andere ist mir gleich u. sollt ich zugrunde gehen […] Ich wollt, ich wär ein Mann. Mit mehr Energie würd ich auch aufbauen, weiter greifen u. dann beherrschen wollen, aber ich bin nur ein Mädel, das nichts als reine große Lieb will u. ohne ihr kein Leben findet."[141]

Das „unauflösliche Zerrissensein", das vor allem in den 1920er- und 1930er-Jahren Bilgers Suche nach einem sinnstiftenden Lebensweg dominierte, bezeichnete Petra Maria Dallinger in einem Beitrag über die Künstlerin „als eine der zentralen Erfahrungen weiblicher Schaffensbedingungen".[142] Während der (männliche) Künstler egoistisch, selbstbezogen, rücksichtslos und nur seiner Kunst verpflichtet leben sollte/musste/durfte, bezog sich die zeitgenössische Weiblichkeitskonstruktion auf diametral dazu stehende Wesens- und Charakterzüge, die von Fürsorge, Aufopferung und Anteilnahme bestimmt waren. Wie sollte diese Polarität innerhalb einer Identität verbunden werden? Um wieder ein Beispiel außerhalb der hier analysierten Biographien anzuführen: 1923 notierte die Wiener Kunsthistorikerin und Schriftstellerin Erica Tietze-Conrat in ihrem Tagebuch: [143]

„Wir [Anm.: Erica Tietze und der Maler Georg Ehrlich[144]] haben lange u. sehr sehr klar miteinander gesprochen. Jeder Mensch der ein hohes Ziel hat u. es verfolgt, mit Scheuklappen verfolgt ist schön. Wenn er auch einsam u. Egoist sein muß. Ich bin ganz anders. Viel breiter und tiefer im Blut. Ganz im Mann, dem ich was sein kann u. will, weil ich ihn immer noch lieb hab – u. ganz in den Kindern. So wie ich erst Frau, Mutter und dann erst Kunsthistorikerin war so bin ich auch jetzt der viel- u. tiefverzweigte Mensch – und dann Dichterin."[145]

141 Bilger-Archiv, MB an Margaretha Bilger (Mutter), Wien 3.11.1925.

142 Petra-Maria Dallinger, „Wenn ich ein Mann wäre, was täte ich da alles!" Margret Bilger, Vilma Eckl und Johanna Dorn, in: Martin Hochleitner (Hg.), Oberösterreich. Bildende Kunst 1945–1955, Linz 1995, 77–91, 77.

143 Zu Biographie und Werk der Kunsthistorikerin Erica Tietze-Conrat (1883–1958) vgl. Alexandra Caruso (Hg.), Erica Tietze-Conrat. Tagebücher, 3 Bde., Wien 2015; Almut Krapf-Weiler (Hg.), Erica Tietze-Conrat. Die Frau in der Kunstwissenschaft. Texte 1906–1958, Wien o. J. (2007). Das Porträt „Ehepaar Hans und Erica Tietze" von 1909 zählt zu den frühen Porträtwerken Oskar Kokoschkas.

144 Georg Ehrlich (Wien 1897–1966 Luzern), österr. Maler, Absolvent der Wiener Kunstgewerbeschule, wo er wie Erika Giovanna Klien Schüler von Franz Čižek war.

145 Zit. nach Caruso (Hg.), Erica Tietze-Conrat. Tagebücher, Bd. 1, 88 (Eintrag 15.8.1923).

Bilgers Korrespondenz jener Jahre zeigt, wie schwer es ihr fiel, einen befriedigenden Weg innerhalb der vorherrschenden Geschlechtszuschreibungen, die sie grundsätzlich nicht in Frage stellte, zu finden. 1928 schrieb sie an die Mutter:

> „[...] es ist wie damals, wo ich so ganz Puppenmutter war u. nur eine Sorge u. ein Kind hatte – wie glücklich Frau sein u. bereiten was der Mann gibt. Ich glaub wohl, daß meine Kunst mein Segen ist u. mein Fluch – u. es steht dem Stillen, dem Steten gegenüber u. will wachsen. Es ist wie Mann u. Frau in mir, u. beides will leben u. stark leben in einem."[146]

„Wie Mann und Frau" – die Zuordnung erscheint klar: Die künstlerische Ambition, das damit verbundene Streben nach Unabhängigkeit, Zurückgezogenheit und Rücksichtslosigkeit, war der männliche Teil, der Wunsch zu geben und ein Kind zu umsorgen, der weibliche. Die scheinbare Unvereinbarkeit stand im Zentrum einer langewährenden Lebenskrise, die um eine Entscheidung hinsichtlich ihres weiteren Lebenswegs kreiste. Bei aller „weiblicher" Bescheidenheit, die sie sich auferlegte, kam auch die „dem Künstler" zugeschriebene Ich-Bezogenheit bei Bilger oftmals durch. 1927 klagte sie den Eltern von ihrem Sommeraufenthalt in Uttendorf (Salzburg), wo sie bei einer befreundeten Familie als Kindermädchen arbeitete:

> „Glaubt Ihr, daß Rilke hätte dichten können, nachdem er Ziegel geschupft oder Stuben gekehrt, wochenlang? [...] Ich weiß jetzt bestimmter als je, daß es nur Wert hat zu leben, wenn man seinen Weg geht, alles andre ist naturwidrig. Faßt es also bitte nicht als Nicht-aushalten auf. Ich halte es leicht aus, aber ich sehe nicht ein, warum ich Raupen klauben, Strümpfe stopfen, kinderspielen soll u. um dessetwillen große Aufgaben zurückdrängen, die sehr wichtig sind, bald zu machen. [...] Es handelt sich nicht um mich, aber um meinen Beruf."[147]

Bilgers Geschlechterkonzept, das im Widerspruch zu solchen Emanzipationsausbrüchen stand, war eng mit einem Konzept der Mütterlichkeit, nicht nur im Sinne einer biologischen, sondern vielmehr einer „geistigen" Mütterlichkeit, verbunden. Aus einer traditionellen bürgerlichen Geschlechterordnung kommend, wurde dieses Konzept gesellschaftspolitisch vor allem von der Kirche und von Seiten der Christlichsozialen propagiert. In den 1930er-Jahren, in Österreich vor allem in der Phase des autoritären Ständestaats zwischen 1933/34 und 1938, kam es zu einer besonders

146 Bilger-Archiv, MB an Margaretha und Ferdinand Bilger (Eltern), Taufkirchen 3.9.1928.
147 Bilger-Archiv, MB an Margaretha Bilger (Mutter), o. D. [Ende August 1927].

intensiven politischen Instrumentalisierung dieser Geschlechterordnung.[148] Bilgers Aussagen und Vorstellungen stimmen in der Diktion vollkommen überein mit den ideologischen Vorgaben einer christlichsozial-dominierten Gesellschaft. Auch der Wunsch Bilgers sich in der Fürsorge, speziell in der Betreuung von kranken oder vernachlässigten Kindern, zu engagieren, deckte sich mit einem weiblichen Idealbild, wie es von Seiten der Kirche, der Christlichsozialen und schließlich der Vaterländischen Front in Österreich vertreten wurde.

Eine besondere Nähe zum katholisch autoritären Ständestaat wies Bilger, die viel stärker im deutschnationalen Milieu der Wandervogelbewegung und ihrer Herkunftsfamilie sozialisiert war, aber nicht auf. Die Geschlechterkonzepte in den sonst unterschiedlichen politischen Ideologien waren allerdings höchst kohärent. So waren die christlichsozialen Mütterlichkeitsideale, gerade auch in der Arbeit mit Kindern, auch tief in der Wandervogelbewegung verankert, wie eine Zeitgenossin und Wandervogelkollegin Margret Bilgers rückblickend erinnert:

> „Wir hatten ja in unseren Jugendjahren es als inneren Auftrag empfunden, die überströmende Freude, die Lebendigkeit, das Glück, hinaus ins Volk, insbesondere zu den Kindern zu tragen. (…) Oft fingen wir uns die Kinder eines Dorfes, oder wo man sie traf einfach zusammen, wie der Rattenfänger, oder gingen zu bäuerlichen Volksfesten und erweckten immer große Freude und Begeisterung."[149]

Immer wieder zog es Bilger in ihren Jugendjahren zur Kinder- und Krankenpflege, bis in die 1930er-Jahre hinein hielt sie an der Idee eines sozial orientierten und/oder pädagogischen Berufswegs fest. Vor bzw. während ihres Studiums an der Wiener Kunstgewerbeschule arbeitete sie jeden Sommer mit Kindern: zunächst im Sommer 1924 als Pflegerin in einem Erholungsheim auf der Stolzalpe,[150] ab 1926 in einem Kinderheim in Nussdorf bei Wien,[151] wo sie auch wohnte und auch während

148 Vgl. Irene Bandhauer-Schöffmann, Der „Christliche Ständestaat" als Männerstaat? Frauen- und Geschlechterpolitik im Austrofaschismus, in: Emmerich Tálos (Hg.), Austrofaschismus. Politik, Ökonomie, Kultur, 1933–1938, Wien 2005, 254–280; Birgit Kirchmayr, „…Und das Ideale ist die Frau und Mutter". Austrofaschistische Frauenpolitik und weibliche Erinnerung, Diplomarbeit, Salzburg 1996.

149 Bilger-Archiv, Anni Gamerith an Melchior Frommel, Graz 15.1.1972 (Brief mit Erinnerungen an den Grazer Wandervogel, dem die Autorin zur selben Zeit wie Margret Bilger angehörte).

150 1920 wurde auf der Stolzalpe bei Murau in der Steiermark ein Erholungsheim für tuberkulosekranke Kinder eingerichtet. Zur Geschichte des Hauses, in dem sich heute ein Landeskrankenhaus befindet, vgl. http://www.lkh-murtal.at/cms/beitrag/10306019/5928856 (2.9.2019).

151 Geleitet von Maritta Mayer, Nußberggasse 14, 19. Wiener Gemeindebezirk. Vgl. Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger: nebst Handels- u. Gewerbe-Adressbuch für d. k. k. Reichshaupt-

des Studienjahres aushalf. Eine Beschreibung ihrer damaligen Arbeits- und Wohnungsgeberin Maritta Mayer in einem Brief an Bilgers Mutter, in Sorge über Bilgers Lebenswandel verfasst, verweist auf die scheinbar unterschiedlichen Seiten einer gleichzeitig ungebunden-freiheitsliebenden und fürsorglich-gütigen jungen Frau.[152]

1929 trat Bilger eine Stelle als Verkäuferin bei der Wiener Werkstätte an. Zweifellos hatte sie erhofft, davon künstlerisch profitieren zu können, was sich aber als Trugschluss herausstellte. Gesucht war keine Künstlerin, sondern eine hübsch anzusehende Verkäuferin – was Bilger massiv widerstrebte, wie die Berichte an ihre Eltern belegen. Anfangs hieß es noch hoffnungsvoll:

> „Alles war hochelegant u. sie [Anm.: Frau Direktor Jahn][153] meinte ich solle ein Probemonat machen wo ich neben den anderen Damen arbeite. […] Aufgefallen ist mir daß der Direktor gar nicht wußte, daß ich in Wien auf der Schule war. Auch nicht Arbeiten noch Zeugnis sehen wollte. Email aber interessierte sie am meisten, da möchte ich gern was zeigen.“[154]

Zwei Monate später, im Dezember 1929, war noch nicht entschieden, ob aus der Probeanstellung etwas Fixes werden könnte, und Bilger war über ihre Stellung zunehmend frustriert.

> „Mich reibt das Nichtwissen ob ich bleib jetzt ganz auf. […] die brauchen elegante freundlich mondäne Blümchen. Wenn ich nur wüßt ob ich bleib. Es ist so unsagbar demütigend, so nach jeder Kundschaft zu schnappen.“[155]

u. Residenzstadt Wien u. Umgebung. Wien, 1928, abrufbar unter: http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/titleinfo/5311 (2.9.2019)

152 Im Wortlaut des Briefes heißt es: „Nun ist Gretl in manchen ihrer Gewohnheiten absonderlich, sagen wir die genug häufigen Besuche ihrer verschiedenen Freunde, ihr recht ungebundenes, ziemlich hemmungsloses Leben das so gar nicht in das Haus paßt. […] Gretl ist mir nach wie vor lieb. […] Ihre menschliche Güte zu allen Menschen einerseits ihre unerschöpfliche Kraft allen Unbilden des materiellen Lebens stand zu halten andererseits läßt mich Gretl als Mitmenschen ungeheuer hoch einschätzen.“ Bilger-Archiv, Maritta Mayer an Margaretha Bilger (Mutter), Wien 18.6.1929.

153 Vally Jahn, seit September 1929 gemeinsam mit Adolf Fischer als Geschäftsführerin der Wiener Werkstätte tätig. In den wirtschaftlich schwierigen Zeiten kam es zu häufigen Wechseln in der Geschäftsführung der Wiener Werkstätte, bis das Unternehmen 1932 schließlich liquidiert wurde. Vgl. Herta Arbeithuber, Die Wiener Werkstätte von 1903–1932. Ein Unternehmen im Spannungsfeld zwischen künstlerischem Idealismus und wirtschaftlicher Pragmatik. Eine Chronologie der Unternehmensgeschichte, Diplomarbeit Linz 1995.

154 Bilger-Archiv, MB an Margaretha und Ferdinand Bilger (Eltern), 23.10.1929.

155 Bilger-Archiv, MB an Irmtraut Bilger (Schwester), o. D. [Mitte Dezember 1929].



Abb. 18: Margret Bilger in der Wandervogel-Zeit und „ohne Bubikopf", 1923

Und schließlich teilte sie in einem Brief an den Vater mit:

> „Frau Direktor Jahn frug mich ob ich bleiben will was ich bejahte, nur muß ich ein Kleid haben u. die Haare Bubikopf schneiden ich füg mich so wie früher sich Nonnen dem Zeitschicksal fügten in das Unabänderliche."[156]

Es entbehrt nicht einer gewissen Komik, wenn Margret Bilger die Bubikopf-Frisur, die gemeinhin als Symbol der modernen und selbständigen Frau der 1920er-Jahre gilt, mit der schicksalhaften Ergebenheit von Klosterfrauen auf sich nahm. Der Bubikopf war für sie kein Symbol von Emanzipation, vielmehr die verlangte Anpassung an ein zeitgenössisches Frauenideal, das neben der schon zuvor skizzierten mütterlichen Frau die adrette junge berufstätige Frau vorsah, deren berufliche Eigenständigkeit aber üblicherweise mit der Eheschließung ein Ende fand und deren

156 Bilger-Archiv, MB an Ferdinand Bilger (Vater), o. D. [vor Weihnachten 1929].

äußerliche Erscheinungsform mindestens so wichtig zu sein schien wie ihre berufliche Kompetenz. Äußerlichkeiten waren für Bilger nicht wichtig, als Anhängerin der naturorientierten Wandervogelbewegung konnte sie mit der zeitgenössischen Form weiblicher städtischer „Adrettheit" wenig anfangen.[157]

Die Stellung bei der Wiener Werkstätte behielt sie lediglich aus finanzieller Notwendigkeit, im April 1930 wurde Bilger im Zuge eines allgemeinen Stellenabbaus gekündigt. Finanziell begab sie sich damit zwar wieder in die elterliche Abhängigkeit, als Mensch und Künstlerin war sie aber glücklich über die wiedergewonnene Freiheit.

Auch in ihren Beziehungen zu Männern, über die Bilger mit ihren Eltern in einer erstaunlichen Offenheit korrespondierte, hing sie einer starken Geschlechter-Dichotomie an, in der sie für sich die Rolle der sich aufopfernden und gebenden Frau vorgesehen hatte. Das Ideal einer schwärmerischen Liebe hatte sie bereits in einer frühen Verehrung für ihre Hauslehrerin verfolgt,[158] und auch ihre Liebesbeziehungen zu Männern waren einem hochgesteckten, beinahe schon mythisierten Ideal einer tiefen, wahren und aufopferungsvollen Liebe verpflichtet. 1923 berichtete sie aus Stuttgart an die Mutter über ihre Liebe zu einem jungen Mann. In großer Offenheit beschrieb sie körperliche Anziehung und Sehnsucht, um gleichzeitig der Mutter aber auch mitzuteilen, klar sei, dass sie „rein bleiben müsste".[159] Aus der Erzählung geht klar hervor, dass die aufrechterhaltene Keuschheit nicht einer gesellschaftlichen oder religiösen Moral verpflichtet war, auch nicht einem Gehorsam den Eltern gegenüber, sondern vielmehr ihren eigenen Idealen. Die in der Erzählung verwendete Diktion ist geprägt von überhöhtem, schwärmerischem Vokabular und dem bereits weiter oben beschriebenen Weiblichkeitsdiskurs, der der Polarität von „Mutter/Hure" eingeschrieben ist.

> „Er war mein König u. Herr u. doch ein Page. Ich war allein bei ihm in seiner Klause, er hätte so anders sein können, denn er hat mich mit allen Fasern seines Körpers u. Geistes geliebt u. er tat nichts das ich nicht wollte u. ich sagte daß ich rein bleiben müßte bis ich reif wäre. So waren wir stark u. fühlten beide daß wahre Liebe Kraft ist. Aber Mutter wenn

157 Ihre äußere Erscheinung blieb zeitlebens vom Wandervogelstil beeinflusst: zeitlose, schlichte, keinesfalls modische Bekleidung, oft Dirndlkleider, wurden zum äußeren Merkmal der Künstlerin. Vgl. dazu auch Dallinger, „Wenn ich ein Mann wäre, was täte ich da alles!", 81. Teile von Bilgers Garderobe sind heute noch in ihrem als Museum geführten ehemaligen Wohnhaus in Taufkirchen an der Pram aufbewahrt.

158 Vgl. einen undatierten Brief Bilgers (vermutlich 1917) an die Hauslehrerin Else Becht, in der sie dieser ihre Liebe zu ihr gesteht. Bilger-Archiv.

159 Bilger-Archiv, MB an Margaretha Bilger (Mutter), Stuttgart o. D. [Jänner 1923].

> ich gefühlt hätte daß ich schon reif wäre an Körper u. Geist ich wäre in der Nacht Dirne geworden u. hätte mich als heiligste der Frauen gefühlt. Sein Sehnen war reif, rein u. maßlos u. es wäre aber bei mir nicht wahrhaft gewesen, denn noch fühl ich ein starkes Ringen in mir nach Einsamsein, reif u. rein werden. Ob ich je die Mutter seines Kinds werd? Auch meine Sehnsucht ist maßlos, ich aber fühle daß Kraft nur in der härtesten Wahrheit ist. Noch muß ich allein sein!"[160]

Eine Beziehung musste „heilig" sein, und ob sie dazu – unter den hohen Vorstellungen, die sie sich dafür abverlangte – bereit war, wusste sie noch länger nicht. Hinzu kam die ökonomische Krisensituation, die das Eingehen dauerhafter Beziehungen in jener Zeit massiv erschwerte. In Bezug auf eine mögliche Eheschließung mit ihrem Freund Walter Honeder[161] im Jahr 1930 schrieb sie an die Eltern:

> „Walter war sehr gegen Hirtenberg[162], so wie alle die mir nahe stehen. Er möchte daß ich ganz zu ihm komme später sobald er verdient. […] Ich weiß aber wie hemmend so eine Geldsorgensache wirken kann, was ja eine Frau noch steigert, vorläufig ist es wichtig daß ich noch allein meinen Weg finde."[163]

1934 heiratete Bilger unmittelbar nach dem Tod ihrer Mutter, die sie zuvor monatelang gepflegt hatte, den Schuster Markus Kastl, von dem sie schwanger war. Die Heirat mit einem Handwerker, einem Flickschuster, entsprach nicht den Konventionen des bildungsbürgerlichen Elternhauses, aus dem Bilger stammte, und ihr Ehemann hatte wohl auch wenig gemein mit den intellektuellen Künstlerfreunden. In Hinblick auf ihre Ehe lobte Bilger in Briefen aber genau die Einfachheit und Distanz zum intellektuellen Leben. Anlass der Heirat war aber zweifellos die Schwangerschaft. Am 18. März 1934 kam ihr Kind tot zur Welt, Bilger selbst schwebte nach der Geburt in Lebensgefahr. An ihre Freundin und Künstlerkollegin Elisabeth Karlinsky schrieb sie:

> „Ich bin wieder gesund aber das Kind ist tot. liebe Liesl es hatte so einen schlafenden kleinen Mund. ich war 3 Wochen im Spital es war eine schwere Schwangerschaftsvergiftung EKLAMPSIE nach zwei Tagen Bewußtlosigkeit kam ich zu mir im Kreißsaal kurz vor der

160 Bilger-Archiv, MB an Margaretha Bilger (Mutter), Stuttgart o. D. [Jänner 1923].

161 Walter Honeder (1906–2006), Maler und Graphiker, Studienkollege Bilgers an der Kunstgewerbeschule.

162 Gemeint ist eine mögliche Anstellung als Erzieherin im Staatlichen Kindererziehungsheim Hirtenberg in der Steiermark.

163 Bilger-Archiv, MB an Margaretha Bilger (Mutter), Taufkirchen o. D. [Herbst 1930].

> Geburt meines toten Kindes. Die Geburt war schön u. leicht, aber nachher war es arg, alles das Plötzliche mit ganz erschütterten Nerven u. solcher Schwäche zu fassen. Ich bin noch nicht gesund aber schon zuhause. Mir ist als sollt noch wo dem Kind die Mutter neu erstehen u. hat sich viel in mir erneuert. Meine liebe Liesl es war auch Segen u. ich wollt nichts davon hergeben. Zuletzt war ich viel bei den Frauen ich hab all die kleinen Kinder die immer kommen im Arm gehalten ich hab so stark mitgelebt […] Du die Kinder die sind so wunderbar so fest u. stark wie Knospen u. so für sich vielleicht wenn ich noch einmal eines tragen darf werd ich es tiefer verstehn [...] Ich hab mich oft so stark nach meinem kleinen Kind gesehnt, ich war ganz allein u. schlaflos in einem Raum u. niemand durfte mich besuchen u. ich hab nicht gewußt was ist."[164]

Die Totgeburt ihres Kindes wurde zu einer nachhaltigen Zäsur in Bilgers Leben, auch hinsichtlich ihres weiteren Wegs als Künstlerin. Ihrem Vater teilte sie im Sommer 1935 mit:

> „Ich bin so froh, daß ich wieder eine Einstellung endlich zu meinem Leben gefunden hab, daß es mir jetzt auch gut geht mit dem Gedanken daß ich kein Kind habe. Bis jetzt war das eine Wunde. Sie fängt an zu heilen. Und alles Mütterliche was in mir ist ich hab ja das Glück vielen Frauen voraus daß es alles fruchtbar werden kann in der Kunst."[165]

Es scheint als ob Bilger sich erst über die Dramatik der Totgeburt ihres Kindes die Möglichkeit zugestand, ihr „mütterliches" Element in der Kunst ausleben zu dürfen und sie damit einen Weg fand, der die zuvor unversöhnlichen Lebenskonzepte doch verbinden konnte. Die Ehe zu Markus Kastl hielt nicht und Bilger zog es nach dem Scheitern ihrer Ehe und dem Verlust des Kindes immer mehr aufs Land, wo sie sich schließlich dauerhaft in Taufkirchen ansiedelte und auf ihren künstlerischen Weg konzentrierte.

Wie und ob sie auch ein Leben als Mutter, Ehefrau *und* Künstlerin geführt hätte, muss offen bleiben. *Role models* gab es für einen solchen Weg kaum, die Entscheidung für eine Familie führte meistens dazu, dass die eigene künstlerische Arbeit zurückstehen musste, was notwendigerweise Auswirkungen auf Karriere und Bekanntheit hatte. Bilgers Freundin Elisabeth Karlinsky, eine Studienkollegin von Erika Giovanna Klien, schilderte in ihren Briefen an Bilger immer wieder die Schwierig-

164 Bilger-Archiv, MB an Elisabeth Karlinsky, Graz o. D. [April 1934], auch zit. in: Petra-Maria Dallinger (Hg.), „Jetzt wo du wieder weg fährst, weiß ich erst wie ich ganz allein bin". Briefwechsel zwischen MB und Elisabeth Karlinsky, Linz 2006, 45.

165 Bilger-Archiv, MB an Ferdinand Bilger (Vater), Taufkirchen o. D. [vermutlich Frühjahr 1935].

keit, ihre künstlerische Tätigkeit neben Ehe, Kindern und Haushalt weiterführen zu können. Sie hatte nach ihrem Studium an der Wiener Kunstgewerbeschule und einem Aufenthalt in New York und Paris den dänischen Schriftsteller Hans Scherfig geheiratet und lebte mit Mann und Kindern in Dänemark. An ihre Freundin Margret Bilger schrieb sie 1937 nach der Geburt ihres zweiten Kindes:

> „Am 29. Juli habe ich einen kleinen Buben bekommen, mit großen blauen Augen und ganz dunkelblonden Schneckerln, die er noch immer hat. Aber seitdem bin ich fast immer nur mit Windelwaschen und überhaupt immer in der Küche beschäftigt.“[166]

Und 1939 hieß es:

> „Ich bin immer so viel im Haushalt und bei Hans, der schon bald ganz ganz schlecht sieht. Er malt noch, aber lesen kann er nicht mehr und wenn er auf der Maschine schreibt muss ich immer dabei sein – auch immer lesen, und die Zeitungen auch. [...] Für mich selbst hab ich nicht so viel Zeit. [...] Oft hätte ich den Drang mich ganz zu vertiefen und dann vielleicht was malen oder zeichnen. Aber da sind die Kinder und die haben ihr Recht.“[167]

Margret Bilger hatte sich zu diesem Zeitpunkt bereits nach Taufkirchen zurückgezogen, das Thema der Mütterlichkeit begleitete sie weiter, auch in ihrer Kunst. Und auch wenn sich mittlerweile der Lebensweg klar entschieden hatte und Bilger immer mehr als selbständige Künstlerin reüssieren konnte, ihr polares Geschlechterbild veränderte sich dadurch kaum. Die Vorstellung vom „männlichen“ Geist und der „weiblichen“ Natur blieb in Bilger fest verankert. So schrieb sie 1943 an ihre Schwester:

> „es ist dieser lichte männliche Geist, der mir wohl tut, ich habe nichts davon – es zieht mich wie alle Frauen zur Erde.“[168]

166 Bilger-Archiv, Elisabeth Karlinsky an MB, Oktober 1937, auch zit. in: Dallinger (Hg.), „Jetzt wo du wieder weg fährst, weiß ich erst wie ich ganz allein bin“, 53 ff.

167 Bilger-Archiv, Elisabeth Karlinsky an MB, 27.10.1939.

168 Bilger-Archiv, MB an Irmtraut Bilger, [April] 1943.

## 3.2 Geschwindigkeit – Fortschrittseuphorie versus Kulturpessimismus

„Die trunkene Seele will Raum und Zeit überfliegen.
Eine unnennbare Sehnsucht lockt in grenzenlose Fernen.
Man möchte sich von der Erde lösen, im Unendlichen aufgehen,
die Bande des Körpers verlassen und im Weltraum unter Sternen kreisen.
[…] Deshalb entsteht dieser phantastische Verkehr,
der Erdteile in wenigen Tagen kreuzt, der mit schwimmenden Städten
über Ozeane setzt, Gebirge durchbohrt, in unterirdischen Labyrinthen rast,
von der alten, in ihren Möglichkeiten längst erschöpften Dampfmaschine
zur Gaskraftmaschine übergeht und von Straßen und Schienen
sich endlich zum Flug in die Lüfte erhebt.“ [169]

Im Geburtsjahr von Alfred Kubin (1877) entwickelte Thomas Alva Edison den Phonographen, im Geburtsjahr von Oskar Kokoschka (1886) erhielt Daimler-Benz das Patent für den ersten Benzinmotor und im Geburtsjahr von Aloys Wach (1892) Rudolf Diesel jenes für den Dieselmotor, in Erika Giovanna Kliens Geburtsjahr (1900) flog der erste Zeppelin am Himmel und in Margret Bilgers Geburtsjahr (1904) wurde in New York die erste U-Bahn-Linie eröffnet.

Technisierung und Geschwindigkeit, die Beschleunigung der Welt, waren Schlagwörter der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Neben Faszination und Begeisterung für den Fortschritt war diese Entwicklung von Beginn an auch von Skepsis, Ablehnung und Ängsten begleitet. Der Erste Weltkrieg und das damit einhergehende technologisch perfektionierte Massensterben schien den SkeptikerInnen Recht zu geben. Aufzuhalten war der technologische Fortschritt aber nicht, besonders deutlich zu sehen am Siegeszug des Automobils, das als Symbol des beschleunigten 20. Jahrhunderts gilt. War das Auto vor dem Ersten Weltkrieg als Luxusprodukt nur vereinzelt auf den Straßen anzutreffen gewesen, wurde das Autofahren in den 1920ern und 1930ern zunächst in den USA und etwas zeitverzögert auch in Europa zum Massenphänomen, mit allen damit einhergehenden Vor- und Nachteilen. In seiner Studie zum Jahr 1926 bemerkt Hans Ulrich Gumbrecht zum Automobil, das er dort als „Dispositiv“ der Zeit analysiert: „In den Vereinigten Staaten, die allein 19 Millionen der weltweit existierenden 25 Millionen Autos aufzubieten haben (wogegen es in Deutschland nur 93.000 Wagen gibt), ist die Integration des Autos ins Alltagsleben sehr viel weiter fortgeschritten. […] Infolgedessen ist die aristokratische

169 Oswald Spengler, Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte. Bd. 2: Welthistorische Perspektiven, München 1922, 629 f.

Aura des Automobils im Verschwinden begriffen, und der Nimbus einer das Auto umgebenden geradezu panischen Angst wird allmählich in eine Fülle praktischer Probleme verwandelt."[170] Die praktischen Probleme zeigten sich vor allem in den Städten, wo die Zahl der Autos stieg und Regelungen des Verkehrsverhaltens unumgänglich wurden. Ampeln zogen in die Städte ein (1926 in Berlin und Wien) und bildeten einen deutlichen Kontrast zu dem, wofür das Automobil gerade erst begonnen hatte zu stehen – nämlich „Schnelligkeit gepaart mit Freiheit".[171]

Noch schneller als das Auto war das Flugzeug, das zudem den so lange unerfüllten Menschheitstraum vom Fliegen erfüllte. Der Zugang zum Fliegen war allerdings noch elitärer und teurer, das Phänomen Flugzeug konnten die meisten Menschen in der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg nur von der Erde aus beobachtend wahrnehmen. Das verhinderte aber nicht, dass das Flugzeug als Symbol grenzenloser Freiheit und Modernität betrachtet wurde.[172]

Am stärksten geprägt von neuer Technologie und Mobilität waren die Städte, die bereits im Zuge der ersten Industrialisierung im 18. und 19. Jahrhundert massiven Aufschwung erfahren hatten. Großstadtfaszination und Großstadtkritik gingen dabei Hand in Hand mit dem allgemeinen Diskurs zwischen Fortschrittseuphorie und Kulturpessimismus. Die Stadt wurde zur Angriffsfläche kulturkonservativer Kritiker, die im „Moloch Großstadt"[173] das Symbol für dekadente Moderne sahen. Oswald Spengler sah in der Herausbildung von Großstädten das jeweilige Ende zyklisch wiederkehrender kultureller Zivilisationen. Das Entstehen großer Städte markiere jeweils den „geistigen Prozeß aller Spätzeiten" und damit den Weg zum Untergang:

> „Weltstadt und Provinz – mit diesen Grundbegriffen jeder Zivilisation tritt ein ganz neues Formproblem der Geschichte hervor, das wir Heutigen gerade durchleben, ohne es in seiner ganzen Tragweite auch nur entfernt begriffen zu haben. Statt einer Welt eine Stadt, ein Punkt, in dem sich das ganze Leben weiter Länder sammelt, während der Rest verdorrt: statt eines formvollen, mit der Erde verwachsenen Volkes ein neuer Nomade, ein Parasit, der Großstadtbewohner, der reine, traditionslose, in formlos fluktuierender Masse auftretende Tatsachenmensch, irreligiös, intelligent, unfruchtbar, mit einer tiefen Abneigung gegen das Bauerntum […], also ein ungeheurer Schritt zum Anorganischen, zum Ende

170 Gumbrecht, 1926, 46.

171 Alexa Geisthövel, Das Auto, in: Geisthövel/ Knoch (Hg.), Orte der Moderne, 37–46, 44.

172 Detlef Siegfried, Das Flugzeug, in: Geisthövel/Knoch (Hg.), Orte der Moderne, 47–56.

173 Hildegard Châtellier, Moloch Großstadt, in: Etienne François/Hagen Schulze (Hg.), Deutsche Erinnerungsorte, München 2003, 567–583.

– was bedeutet das? Frankreich und England haben diesen Schritt vollzogen und Deutschland ist im Begriff, ihn zu tun."[174]

In den intensiven Diskurs um die Stadt im frühen 20. Jahrhundert waren auch die Künste einbezogen. Einerseits zeigte sich die Kunst der Moderne selbst als „städtische Erscheinung", wie dies Peter Gay formulierte,[175] als Strömung, die in den urbanen Zentren ihre intellektuellen Wurzeln hatte. Andererseits wurde die Stadt auch zum Objekt der Auseinandersetzung in der modernen Kunst. Von allen avantgardistischen Strömungen des frühen 20. Jahrhunderts traten die italienischen Futuristen als die kompromisslosesten Fortschrittsbefürworter auf. Filippo Tomaso Marinettis futuristisches Manifest von 1909 war dabei nicht nur ein Manifest für Geschwindigkeit und ein neues Zeitalter von Urbanität und Maschine, sondern auch ein Hymnus auf Männlichkeit, Jugend und Krieg:

> „Wir erklären, daß sich die Herrlichkeit der Welt um eine neue Schönheit bereichert hat: die Schönheit der Geschwindigkeit. Ein Rennwagen, dessen Karosserie große Rohre schmücken, die Schlangen mit explosivem Atem gleichen … ein aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint, ist schöner als die Nike von Samothrake. […] Wir werden die großen Menschenmengen besingen, die die Arbeit, das Vergnügen oder der Aufruhr erregt; besingen werden wir die vielfarbige, vielstimmige Flut der Revolutionen in den modernen Hauptstädten; besingen werden wir die nächtliche, vibrierende Glut der Arsenale und Werften, die von grellen elektrischen Monden erleuchtet werden; die gefräßigen Bahnhöfe, die rauchende Schlangen verzehren; die Fabriken, die mit ihren sich hochwindenden Rauchfäden an den Wolken hängen; die Brücken, die wie gigantische Athleten Flüsse überspannen, die in der Sonne wie Messer aufblitzen; die abenteuersuchenden Dampfer, die den Horizont wittern; die breitbrüstigen Lokomotiven, die auf den Schienen wie riesige, mit Rohren gezäumte Stahlrosse einherstampfen, und den gleitenden Flug der Flugzeuge, deren Propeller wie eine Fahne im Winde knattert und Beifall zu klatschen scheint wie eine begeisterte Menge."[176]

Der Futurismus beeinflusste auch Franz Čižek und den von ihm geprägten Wiener Kinetismus. Es ist daher naheliegend, dass sich bei der Čižek-Schülerin Erika Giovanna Klien eine besonders intensive künstlerische Auseinandersetzung mit den

174 Spengler, Der Untergang des Abendlandes, 43 f.
175 Gay, Moderne, 39.
176 Filippo Tomaso Marinetti, Manifest des Futurismus, zit. nach: Hansgeorg Schmidt-Bergmann, Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente, Reinbek bei Hamburg 1993, 77 f.

Phänomenen von Geschwindigkeit und Urbanität findet. Das Thema der Stadt mit den dazugehörigen Symbolen von Wolkenkratzer bis U-Bahn durchzieht das Werk der Künstlerin von ihrer Wiener Zeit bis in die New Yorker Lebens- und Werkphase. Eine Auseinandersetzung damit findet sich auch in den autobiographischen Dokumenten der Künstlerin, vor allem in den Briefen, die sie ihrer Familie aus New York schrieb. Weniger Faszination, dafür umso größere Distanz und Ablehnung lässt sich in diesem Zusammenhang bei Alfred Kubin konstatieren. Der Künstler, der sich klar als Fortschrittsskeptiker verstand, äußerte seine modernitätskritische Haltung in vielen seiner autobiographischen Texte, eine besondere Auseinandersetzung mit der Thematik findet sich in seinem – mit starken autobiographischen Zügen versehenen – Roman „Die andere Seite", in dem der Kampf zwischen Tradition und Moderne in den Hauptfiguren quasi personalisiert auftritt.

Nicht nur im Werk, auch in der Wahl ihres Lebens- und Arbeitsorts spiegelt sich der zeitgenössische Großstadtdiskurs in den Biographien bildender KünstlerInnen wider. Denn obwohl die Moderne – im Sinne Peter Gays – als städtische Erscheinung zu verstehen ist, entstand parallel, teils in Übereinstimmung mit zeitgenössischen Lebensreformideen, eine Gegenbewegung, die den Rückzug in das Ländliche forcierte. Klaus von Beyme ortet in seiner Analyse zum Zeitalter der Avantgarden nur „eine Minderheit", die den „Mythos der Zurückgezogenheit in ländlicher Idylle" pflegte.[177] Im Blick auf die Situation in Österreich entsteht ein anderer Eindruck: Vor allem in den 1920er- und 1930er-Jahren gingen zentrale Strömungen der österreichischen Kunst nicht von den Städten, sondern von der Peripherie aus, das heißt von KünstlerInnen und Künstlergruppen, die am Land lebten.[178] Der Rückzug aufs Land ist auch in Zusammenhang zu sehen mit zeitgenössischen Thesen, die in der gesteigerten Geschwindigkeit die Hauptursache für die steigende nervöse Unruhe vieler Menschen sahen. Der Diskurs vom „nervösen Zeitalter" und der Neurasthenie als „Zeitkrankheit" lässt sich in zahlreichen Künstlerbiographien nachweisen.

Die unterschiedlichen Positionierungen im Diskurs um Geschwindigkeit, Fortschritt, Technik und Großstadtkritik werden im Folgenden wieder einzelbiographisch einer näheren Betrachtung unterzogen.

177 Klaus von Beyme, Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905–1955, München 2005, 87.

178 Vgl. Klaus-Albrecht Schröder, Malerei in Österreich zwischen den Kriegen, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), Kunst aus Österreich 1896–1996, München, New York 1996, 34–41, 34.

### 3.2.1 Alfred Kubins Traumstadt „Perle“ als Versuchsstation der Fortschrittsverweigerung

> „[…] einen außerordentlich tiefen Widerwillen gegen alles Fortschrittliche im allgemeinen.“ [179]

Als 1877 Geborener ist Alfred Kubin der älteste der hier untersuchten KünstlerInnen. In Bezug auf den Fortschrittsdiskurs ist das kein unwesentlicher Faktor, trennen ihn doch zwei Jahrzehnte von den um 1900 Geborenen, und genau in jenen zwanzig Jahren intensivierte sich in Europa und Amerika der Diskurs um Fortschritt, Geschwindigkeit und Technologie enorm. Kubin kann als Fortschrittsskeptiker eingeordnet werden. Geboren in der scheinbaren Ruhe (und Überschaubarkeit) der österreichisch-ungarischen Donaumonarchie ging diese nach seiner Einschätzung spätestens mit dem Ersten Weltkrieg verloren, wie er noch Jahrzehnte später seinem Freund Fritz Herzmanovsky-Orlando klagte:

> „Lieber alter Freund, man kann schon sagen, in äußeren Dingen haben wir alle seit 1914 keine Ruh’ mehr, es ist eine Weltenwende erster Klasse da –“[180]

Nicht nur die fehlende politische Ruhe, auch die fortschreitende Technologisierung, Modernisierung und steigende Geschwindigkeit missfielen dem Künstler, der sich selbst klar in einer anderen Zeit verortete, als in jener, in der er faktisch lebte:

> „Ach überhaupt mein Jahrhundert geht von 1770–1870, ist also leider 7 Jahre vor meiner Geburt zu Ende gegangen –“[181]

Technischen Neuerungen stand Kubin mindestens skeptisch gegenüber, die Fotografie hielt er nicht für Kunst und das neue Medium des Films konnte seiner Art des „Schauens“ ebenfalls nicht entsprechen, wie er wiederum dem Freund Herzmanovsky-Orlando 1924 berichtete.[182] In zahlreichen Äußerungen und Texten des Künstlers lassen sich weitere Verweise auf seine fortschrittsskeptische Haltung fin-

179 Alfred Kubin, Die andere Seite. Ein phantastischer Roman, Frankfurt am Main 2009 [EA 1909], 11.

180 AK an Fritz Herzmanovsky-Orlando, Zwickledt Oktober/November 1934, zit. nach Herzmanovsky-Orlando, Briefwechsel, 272.

181 AK an Fritz Herzmanovsky-Orlando, Wernstein-Zwickledt 11.10.1914, zit. nach Herzmanovsky-Orlando, Briefwechsel, 81.

182 AK an Fritz Herzmanovsky-Orlando, Wernstein 30.5.1924, zit. nach Herzmanovsky-Orlando, Briefwechsel, 231.

den, im Folgenden soll auf seinen autobiographisch inspirierten Roman „Die andere Seite“ fokussiert werden.[183]

„Die andere Seite“, erschienen 1909, gilt heute als ein Hauptwerk der deutschsprachigen Phantastik. Es geht darin, kurz gefasst, um ein geheimnisvolles „Traumreich“, in das der Ich-Erzähler, unschwer als Alter Ego Kubins zu dechiffrieren, von dem Gründer des Reichs, seinem ehemaligen Schulfreund Claus Patera, eingeladen wird. In Perle, der Hauptstadt des Reichs, leben die Traummenschen. Geheimnisvolle Zustände prägen das Land, das in Zentralasien verortet wird und das sich gegen jeglichen Fortschritt und alle Ausprägungen der Moderne hermetisch abschließt. Mit der Ankunft des Amerikaners Herkules Bell erhält Patera als Herrscher des Traumreichs einen Widersacher, in einem alptraumhaften Szenario geht das Traumreich zugrunde, der Ich-Erzähler gehört zu den wenigen Überlebenden.

In die hier nur knapp skizzierten Rahmenbedingungen des phantastischen Romans sind zahlreiche Diskursstränge verwoben, die nicht zuletzt aufgrund der vielen intertextuellen Bezüge zu umfangreichen Interpretationen einladen. Clemens Ruthner skizzierte elf (!) solcher möglicher Interpretationsrahmen, in die der Text entweder bereits eingeordnet wurde oder denen er zugeordnet werden könne.[184] Die gängigste interpretatorische Lesart war und ist, „Die andere Seite“ psychoanalytisch als Vater-Roman zu deuten. Tatsächlich hat Kubin den Roman nach dem Tod seines Vaters als Reaktion auf eine künstlerische Schaffenskrise geschrieben, und allein mit der Namenswahl der beherrschenden Figur im Roman – Patera – ist der Bezug zur Vaterbeziehung gegeben.[185] Darüber hinaus bieten sich aber weitere Ebenen zur

183 Zu den auto/biographischen Bezügen im Text vgl. u.a. Johann Lachinger, Österreichische Phantastik? Trauma und Traumstadt. Überlegungen zu Kubins biographisch-topographischen Projektionen im Roman ‚Die andere Seite‘, in: Winfried Freund/Johann Lachinger/Clemens Ruthner (Hg.), Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik, München 1999, 121–130.

184 Vgl. Clemens Ruthner: Traum(kolonial)reich. Die andere Seite als literarische Versuchsstation des k. u. k. Weltuntergangs, in: Peter Assmann (Hg.): Alfred Kubin und die Phantastik. Ein aktueller Forschungsrundblick, Wetzlar 2011, 78–102, 87 ff.

185 Auf die Analogie Pater (lat. Vater) und Patera verweisen eine Reihe von RezensentInnen, erstmals wurde der Zusammenhang in einer zeitgenössischen psychoanalytischen Rezension betont, vgl. Hanns Sachs, Die andere Seite. Ein phantastischer Roman mit 52 Zeichnungen von Alfred Kubin, in: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, 1 (1912), Heft 1, 197–204. Aus einem Brief Kubins an den jungen tschechischen Künstler František Holešovský geht hervor, dass Kubin diese Interpretationen bekannt waren, der eigentliche Namensgeber für Patera allerdings ein Jugendbekannter Kubins war: „Der Name Patera im Čechischen ist mir natürlich bekannt. Die Hauptgestalt meiner Geschichte erhielt ihren Namen vom Träger eines solchen čechischen – genau wie es zu Anfang der Erzählung heisst: ‚Unter meinen Jugendbekannten usw‘, war es in der Wirklichkeit auch. […] Unbewußt damals war mir der tiefere Sinn im Lateinischen

Interpretation an, von denen hier eine im Mittelpunkt stehen soll: die Modernekritik der „Anderen Seite", auf die bereits zeitgenössische und mit Kubin befreundete Autoren wie Oscar A.H. Schmitz oder Ernst Jünger verwiesen.[186] In Anlehnung an Clemens Ruthners Analyse der „Anderen Seite" als „literarische Versuchsstation des k. u. k. Weltuntergangs"[187] möchte ich Kubins Traumreich, respektive dessen Hauptstadt Perle, als „Versuchsstation der Fortschrittsverweigerung" beschreiben.

Das Szenario, das Kubin für sein phantastisches Traumreich entwarf, führt zurück in „sein" oben beschriebenes Jahrhundert, jenes von 1770 bis 1870. Denn für das geheimnisvolle Reich gelten spezielle Regeln, die die anbrechende Moderne definitiv aussperren bzw. verweigern oder ignorieren. Von diesen Regeln erfährt der Ich-Erzähler als künftiger Bewohner Perles schon zu Beginn der Geschichte. Ein Gesandter Pateras, der ihm die Einladung ins Traumreich überbringt, klärt über einige Grundbedingungen auf:

> „Patera hegt einen außerordentlich tiefen Widerwillen gegen alles Fortschrittliche im allgemeinen. Ich sage nochmals, gegen alles Fortschrittliche, namentlich auf wissenschaftlichem Gebiete. Bitte meine Worte hier möglichst buchstäblich aufzufassen, denn in ihnen liegt der Hauptgedanke des Traumreiches. Das Reich wird durch eine Umfassungsmauer von der Umwelt abgegrenzt und durch starke Werke gegen alle Überfälle geschützt. [...] Im Traumreiche, der Freistätte für die mit der modernen Kultur Unzufriedenen, ist für alle körperlichen Bedürfnisse gesorgt."[188]

Kubin entwarf also ein Paradies für „die mit der modernen Kultur Unzufriedenen", in deren Kreis er sich zweifellos selbst mit einschloss. Wie ernst die Regeln des Ausschlusses „allen Fortschrittlichen" gemeint sind, erfahren der Ich-Erzähler und seine ihn ins Traumreich begleitende Ehefrau bereits bei der Einreise. Nach einer langen und topographisch sehr konkret beschriebenen Reise (von München über Budapest ans Schwarze Meer und von dort in den zentralasiatischen Raum) werden die bei-

mit dem Wort Pater-Vater, dessen sich die psychoanalytische Kritik in ihrer Zeitschrift ‚Imago' bei meinem Buch später interessant bediente." AK an František Holešovský, 29.3.1944, zit. nach František Holešovský, Alfred Kubin und die tschechische Kunst. Ein Briefwechsel aus den Jahren 1942 bis 1951, Linz 1983, 93.

186 Vgl. Ernst Jünger, Die Staubdämonen [1931], in: Ernst Jünger/Alfred Kubin, Eine Begegnung, Frankfurt am Main 1975, 111–117; Oscar A.H. Schmitz, Brevier für Einsame. Fingerzeige zu neuem Leben, München 1923.

187 Dies in Anspielung auf Karl Kraus' berühmtes Diktum von der österreichisch-ungarischen Monarchie als „Experimentierstation des Weltuntergangs" (Die Fackel, 14.7.1914). Vgl. Ruthner, Traum(kolonial)reich.

188 Kubin, Die andere Seite, 11.

den von einem Agenten Pateras beim Grenzübertritt ins „Traumreich" einer rigiden Kontrolle unterzogen:

> „‚Das werden Sie hier lassen müssen, gnädige Frau', sprach er [Anm.: der Agent Pateras] weiter und deutete auf eine blinkende Kochmaschine, welche meine Gattin gerade von draußen hereinbrachte. [...] ‚Was darf denn eigentlich mitgenommen werden?' ließ sich jetzt meine Frau vernehmen. ‚Unser Agent für Bayern dürfte das wohl schon erwähnt haben, Madame. Es ist die Regel, daß nur gebrauchte Sachen das Tor passieren.' […] Ein photographischer Apparat samt Zubehör wurde sogleich fortgestellt, dann folgte ein Binocle, ein ausgezeichnetes Glas; beim Rasierapparat sagte der Kerl: ‚Um Gottes willen!' Das Necessaire meiner Frau wurde genau durchstöbert. Bei unseren Kleidern schien er zu zweifeln. Als mein schöner Reiseüberzieher nach letzter Mode daran kam – ein Stück, worauf ich stolz war – meinte er: ‚Den wird sich der Herr gewiß ändern lassen! Man will doch nicht auffallen!' Als aber die Wäsche meiner Gefährtin an der Reihe war und der Dummkopf auch da nachsehen wollte, fuhr ich dazwischen: ‚Das bleibt, da wird nichts fortgenommen!' Auch die Bücher wurden scharf revidiert, doch ließ man mir meine hübschen alten Sachen."[189]

Fast scheint es dem Ehepaar mit der Moderne-Verweigerung zu viel zu werden, speziell für die Frau des Ich-Erzählers, die generell von Beginn an als die skeptischere der beiden geschildert wird. Als Besitzerin einer „blinkenden Kochmaschine" wird sie in dieser Szene zum Symbol einer modernen, Technologie verwendenden Welt. Dies dürfte nicht zuletzt Kubins reales Leben widerspiegeln, in dem seine Frau Hedwig die praktischen Dinge des Lebens erledigte und dabei stärker mit den Segnungen und Umwerbungen der neuen elektrischen Geräte in Berührung kam als der sich weltfremd gebende Künstler.[190] Aber auch der Ich-Erzähler, und damit Kubins Alter Ego, ist nicht begeistert, dass er Teile seiner Besitztümer zurücklassen muss, konkret genannt Fotoapparat, Binocle und Rasierapparat. Auch die Kleidung, die im Traumreich getragen wird, irritiert die neuen BewohnerInnen, denn die Traummenschen tragen „die Kleider ihrer Eltern und Großeltern", der Ich-Erzähler im

189 Kubin, Die andere Seite, 41 f.

190 Generell standen Frauen, der Sphäre der Haushaltsführung zugeordnet, im Zentrum der Bewerbung einer Vielzahl neuer elektrischer Geräte, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf den Markt kamen, wie beispielsweise Elektroherd oder Kühlschrank. Dass Hedwig Kubin solchen Neuerungen eher positiv gegenüberstand, zeigt auch ein Schreiben von ihr an Kubin-Archivar Kurt Otte, in dem sie diesem (maschinschriftlich!) von der neuen Schreibmaschine berichtete, die sie als Geschenk ihres Bruders erhalten hatte und die große Erleichterung in ihr Leben bringe. Vgl. Kubin-Archiv, Hedwig Kubin an Kurt Otte, 21.2.1926.

Konkreten „einen Taillenrock, eine weitausgeschnittene, geblümte Weste und Vatermörder à la 1860".[191]

Kunstwerke jüngeren Datums dürfen ebenfalls nicht in das Traumreich eingeführt werden. Schon bei seiner Einladung ins Traumreich erfährt der Ich-Erzähler, der als Graphiker selbst einen künstlerischen Beruf ausübt, über den Umgang mit der Kunst an seinem künftigen Wohnort Folgendes:

> „Ich erinnere mich übrigens keines Falles, daß ein Gemälde, eine Bronze, oder sonst ein Kunstgegenstand neueren Ursprungs angekauft worden wäre. Die sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts bildeten die äußerste Grenze. (…) Patera ist mehr Altertumssammler im allgemeinen als Kunstsammler, das allerdings im größten Stil.'"[192]

In einem Brief des Ich-Erzählers an seinen Freund Fritz (als Kubins Freund und Briefpartner Fritz Herzmanovsky-Orlando zu erkennen) findet sich eine weitere Erwähnung, die Perle als überdimensionalen Antiquitätenladen charakterisiert:

> „Perle ist ein wahres Dorado für Sammler, diese Stadt ist geradezu ein Museum, natürlich riesig viel Mist, aber auch die großartigsten Stücke. […] Es gibt überhaupt nur Altes, man lebt wie Großvater im Vormärz und pfeift auf den Fortschritt."[193]

Dieser Facette der Fortschrittsverweigerung kann der Ich-Erzähler, selbst passionierter Sammler,[194] durchaus etwas abgewinnen, mit anderen „vormodernen" Einrichtungen des Traumreichs zeigt er sich weniger zufrieden. Über die erste Zugfahrt im Traumreich heißt es:

> „Nach mehreren fruchtlosen Anstrengungen brachte die Maschine den Zug endlich in Bewegung. Die Geschwindigkeit war sehr mäßig, noch mäßiger die qualmende Ölbeleuchtung in den Wagen. […] ‚Ihre Lampen riechen aber miserabel, da kann einem ja schlecht werden', sagte ich zu dem Beamten. ‚Es war noch nie eine Klage!'"[195]

Auch die Ankunft in der Hauptstadt Perle war ernüchternd. „So sieht es ja bei uns in jedem Drecknest aus!", so die erste Reaktion des Ich-Erzählers. Die erste Nacht im

191 Kubin, Die andere Seite, 62.
192 Kubin, Die andere Seite, 22.
193 Kubin, Die andere Seite, 78.
194 Kubin war ebenfalls Sammler, vgl. Monika Oberchristl/Gabriele Spindler (Hg.), Alfred Kubin und seine Sammlung, Weitra 2015.
195 Kubin, Die andere Seite, 51.

Traumreich verbringt das Paar in einem Hotelzimmer. Die Beschreibung des Interieurs verweist in die 1860er-Jahre:

> „Das Hotel war nicht ersten Ranges, aber halbwegs sauber und gemütlich. Ich ließ Tee aufs Zimmer bringen. Es war geräumig und recht nett eingerichtet. Ein bißchen zusammengekauft sah das Mobiliar allerdings aus. Über dem Ledersofa hing ein großes Bild Maximilians, des Kaisers von Mexiko, über den Betten hing Benedek, der Unglückliche von Königgrätz. ‚Wie kommt denn der hierher?‘ konnte ich mir nicht versagen, das Stubenmädchen zu fragen.“[196]

Clemens Ruthner sieht – im Gesamtkontext seiner überzeugenden Interpretation des Traumreichs als „k. u. k. Staatsallegorie“ – in der Erwähnung der Schlacht von Königgrätz (1866) ein weiteres Indiz für die symbolische Bedeutung, die die 1860er-Jahre im Roman einnehmen: „Bei näherem Hinsehen wird deutlich, dass damit auf eine symbolische Zeitgrenze im kulturellen Gedächtnis Zentraleuropas angespielt wird. Gemeint ist hier wohl das Eckdatum 1866/67 (und insgeheim auch 1848), also die Imagination eines intakten biedermeierlichen bzw. neoabsolutistischen Österreich, das noch nicht seine entscheidenden außenpolitischen Niederlagen erlitten hat.“[197] Auf die Bedeutung von Königgrätz als symbolische Zeitgrenze verwies bereits zeitgenössisch Kubins Schwager und Freund Oscar A. H. Schmitz:

> „Hercules Bell ist der moderne Mensch, der seit 1866 bei uns zu triumphieren begann, jenem Grenzjahr zwischen dem alten traumhaft geistigen Europa, das letzten Endes in Asien wurzelte, und der grellen amerikanischen Zivilisation der sich besonders der Sieger von Königgrätz verschrieb, während der glücklichere Besiegte das alte Märchen noch bis 1918 zu spinnen vermochte, um jetzt freilich in der Art Perles darin zu verwesen.“[198]

Wie auch Schmitz‘ Interpretation aufzeigt, sind die beiden Schlüsselfiguren Patera und Bell als jeweilige Verkörperungen einer traditionalistischen, offenbar dem Untergang geweihten europäischen (habsburgischen) Antimoderne und einer (scheinbar) die Zukunft verkörpernden, amerikanisch konnotierten Moderne zu sehen.

196 Kubin, Die andere Seite, 53.

197 Ruthner, Traum(kolonial)reich, 95. Hanns Sachs führt in seiner zeitgenössischen Rezension des Romans vielmehr eine klassisch-freudianische Begründung für die „Zeitreise“ in die 1860er an: Diese seien der Zeitraum gewesen, in dem sich Kubins Eltern vermählten, mit der Korrektur der Zeit könne Kubin den heimlichen ödipalen Wunsch der Knabenseele nachkommen, sich mit der Mutter zu verheiraten. Vgl. Sachs, Die andere Seite.

198 Schmitz, Brevier für Einsame, 128 u. 131.

Die Moderne respektive Antimoderne zeigt sich dabei nicht nur im Gegenständlich-Objekthaften (wie der Kleidung, der Verwendung technischer Geräte oder der Datierung von Kunstobjekten), es geht auch um eine politisch-ideologische Konfrontation. Pateras Widersacher, Herkules Bell, im Roman von den BewohnerInnen des Traumreichs auch „der Amerikaner" genannt, stammt aus Philadelphia.[199] Als „Pökelfleischfabrikant" und Milliardär ist er der Inbegriff des erfolgreichen, unabhängigen und modernen Amerikaners. Mit Bells Einzug ins Traumreich wird Patera herausgefordert, denn nachdem Bell erkennt, dass die Heilsversprechungen des „Traumreichs" nur Chimäre sind und der Staat vielmehr ein tyrannisches Herrschaftssystem darstellt, versucht er die BewohnerInnen gegen ihren Herrscher aufzuwiegeln: Moderne Demokratie (unterstützt vom Kapitalismus) wird einer autokratischen Antimoderne gegenübergestellt. Herkules Bell bringt die Leute mit dem Versprechen von Geld und Wohlstand auf seine Seite, er übernimmt die Presse und damit die Meinungshoheit, er betreibt politische Agitation. In der Darstellung Kubins erscheinen die von Bell hervorgerufenen demokratischen Forderungen und Bewegungen als „Geister", die der Amerikaner rief:

> „Brachte er [Anm.: Herkules Bell, der Amerikaner] auch nicht alles auf seine Seite, auf jeden Fall weckte er die Traumstädter zu einem politischen Leben; damit richtete er aber mehr Unheil an, als vielleicht in seiner Absicht gelegen hatte. Vereinigungen und Gruppen schossen wie Pilze in die Höhe. Alle wollten etwas anderes: Wahlfreiheit, Kommunismus, Einführung der Sklaverei, der freien Liebe, direkten Verkehr mit dem Ausland, noch strengere Abschließung, keine Grenzüberwachung – die entgegengesetztesten Bestrebungen traten zutage. Religiöse Klubs bildeten sich, Katholiken, Juden, Mohammedaner, Freigeister taten sich zusammen. Nach den verschiedensten Gesichtspunkten, politischen, kommerziellen und höher geistigen, spalteten sich die Bewohner Perles in Gemeinschaften, die oft nur drei Personen zählten."[200]

199 Inwieweit die Herkunft aus Philadelphia eventuell auch als Botschaft gelesen werden kann, muss offenbleiben. Bislang wurde diesem Hintergrund nicht nachgegangen, denkbar erscheint aber doch ein Zusammenhang in Bezug auf die in Philadelphia befindliche „Liberty Bell". Als Glocke, die zur Verlautbarung der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung 1776 geläutet wurde, ist diese symbolisch aufgeladen und steht für Freiheit und Demokratie. Der Name von Pateras Widersacher, Herkules Bell, wurde bislang gelegentlich mit dem Erfinder des Telefons, Alexander Graham Bell, in Verbindung gebracht, m. E. nicht auszuschließen ist aber auch der Bezug zu Philadelphias Liberty „Bell". Dank an dieser Stelle an Marcus Gräser für den interessanten Hinweis!

200 Kubin, Die andere Seite, 166 f.

Alle hier genannten Schlagworte finden sich im zeitgenössischen politischen Diskurs des frühen 20. Jahrhunderts, weder Kubin noch der Rezensent Schmitz standen diesen positiv gegenüber. „Grell und dumm" seien die „substanzlosen Schlagwörter unserer Zeit", die an dieser Stelle des Romans durch die sonst so geheimnisvolle Welt des Traumreichs tönen, so Schmitz in seinem Kommentar, und dass Kubin der gleichen Ansicht sei, davon ging Schmitz aus, denn lautes politisches Gebaren sei die Sache des Künstlers nicht.[201]

Der Kampf zwischen Patera und Bell, zwischen Antimoderne und Moderne, wird also auch auf politischer Ebene geführt, zwischen Autokratie und Demokratie, zwischen einem alten monarchischen System und Amerika. Im Untergangsszenario verschmelzen die beiden kurzfristig zu einer Figur, aber letztendlich stirbt Patera und Bell überlebt. Dieses Szenario wurde oftmals als prophetisch in Bezug auf den bevorstehenden Ersten Weltkrieg und die in ihm begründete neue Weltordnung, in der Amerika Europas Vormachtstellung ablöste, interpretiert.[202] Aber auch am Ende des Romans findet sich keine einfache Sieger-Gewinner-Dialektik zwischen Moderne und Antimoderne. Patera ist zwar tot und Bell lebt, der Ausgang erscheint dennoch offen. Oscar A. H. Schmitz ist einer der wenigen Rezensenten, die darauf hinweisen, dass es in diesem Kampf zwischen zwei Mächten eine *dritte* Macht als Gewinner gibt, die in dem Roman eine zentrale und meiner Ansicht nach bislang viel zu wenig beachtete Rolle einnimmt: das Volk der Blauäugigen. Dabei handelt es sich gewissermaßen um das Ur-Volk, das im Gebiet des Traumreichs beheimatet ist. Sie sind neben den wenigen individuell Überlebenden des Untergangsszenarios des Traumreichs diejenigen, die unbeschadet übrigbleiben. Aus der verwendeten Diktion lässt sich, wie ich meine, ein intertextueller Bezug zu den Schriften von Jörg Lanz von Liebenfels herstellen. Kubin war zu jenem Zeitpunkt überzeugter Anhänger und Leser der Schriften des rechtsesoterisch-rassistischen Begründers des „Neutemplerordens" Lanz von Liebenfels.[203] In dessen Buch „Theozoologie oder die Kunde von den Sodoms-Äfflingen"[204] finden sich Pseudotheorien, die frappierend mit der Darstellung von Kubins „Blauäugigen" aus der „Anderen Seite" korrelieren. In der „Theozoologie" wird die Geschichte des Abstiegs der Menschheit zu „Sodomsäfflingen" beschrieben, die durch (weibliche) Promiskuität und Vermischung der Rassen entstanden und nur durch selektives „Hinaufzüchten" wieder rückgängig zu machen sei. Auch Kubins „Blauäugige" erscheinen als ein „Urvolk", das der Rassen-

201 Schmitz, Brevier für Einsame, 70 f.

202 Dies v.a. bei Schmitz, Brevier für Einsame, 137: „Hier erinnere man sich, daß das symbolisch-seherische Buch mehrere Jahre vor dem Weltkrieg erschienen ist."

203 Vgl. dazu ausführlicher im Kapitel 3.3.1.

204 Lanz-Liebenfels, Theozoologie.

vermischung entkommen ist und die dadurch als „Auserwählte“ dem Untergang standhalten können:

> „Dieser kleine Volksstamm – er zählte nur etwa hundert Mitglieder – zeichnete sich auch durch eine bedeutend hellere Hautfarbe aus. Eingesprengt zwischen eine rein mongolische Bevölkerung – die Ausläufer der großen Kirgisenhorde – lebte er gänzlich abgeschlossen und vermischte sich auch nicht mit den Nachbarvölkern.“[205]

Im Verweis auf die helle Hautfarbe und die „Blauäugigkeit“ findet sich auch ein Bezug zum ebenfalls von Lanz von Liebenfels heroisierten Ariertum, wofür sich in der „Anderen Seite“ noch ein weiterer Bezugspunkt herstellen lässt, insofern als der für das Traumreich gewählte Ort im zentralasiatischen Bereich (der als Herkunftsraum der Arier gilt) als „Wiege der Menschheit“ bezeichnet wird.[206] Umgelegt auf die Überlegungen zu Fortschrittsdiskurs und Kampf zwischen Antimoderne und Moderne kann der „Anderen Seite“ vor diesem Hintergrund eine weitere Interpretationsebene hinzugefügt werden: Weder Bell noch Patera, weder das moderne Amerika noch das antimoderne Habsburg sind in Kubins Szenario die Überlebenden, sondern in der Tradition Liebenfels'scher Ariosophie die „reinrassigen“ und damit zweifellos ebenfalls antimodernen Blauäugigen.

Zusammenfassend kann resümiert werden: Perle als „Versuchsstation der Fortschrittsverweigerung“ funktioniert auf mehreren Ebenen: 1. als Ort, aus dem moderne Technologie ausgesperrt wird – dazu nimmt der Ich-Erzähler eine gespaltene Haltung ein, manch Neuerung wird durchaus als bereichernde Bequemlichkeit betrachtet, das Festhalten am „Vormodernen“ erfordert von den TraumstädterInnen nicht immer zum Vorteil des Einzelnen gereichende Zugeständnisse. 2. als Ort, an dem sich vormoderne mit modernen politischen Systemen messen, personalisiert im Konflikt des Herrschers Patera mit dem Amerikaner Herkules Bell. Der Ich-Erzähler gibt sich hier als unparteiischer Beobachter, der mit beiden Figuren hadert und vor allem sein individuelles Überleben reflektiert. Nur sehr nebensächlich erzählt er uns aber auch vom Überleben der „Blauäugigen“, was durchaus als Botschaft gelesen werden kann, dass nur „Rassereine“ einem wodurch auch immer ausgelösten Untergangsszenario standhalten können. Die Fortschrittsfeindlichkeit der „Anderen Seite“ erhält damit auch eine politische Dimension.

205 Kubin, Die andere Seite, 20.
206 Kubin, Die andere Seite, 39.

### 3.2.2 „Im Riesengefängnis New York“: Erika Giovanna Klien und ihr Verhältnis zu Stadt, Geschwindigkeit und Technik

„solange ich in Nantucket bin und Sonne-Meer-Moor-Blumen
sehe bin ich ganz zufrieden – aber nur noch 2–3 Wochen
dann muß ich in das Riesengefängnis New York zurück“[207]

Die im Jahr 1900 geborene Erika Giovanna Klien kann an dieser Stelle als Gegenpol zum Fortschrittsskeptiker Alfred Kubin vorgestellt werden. Als Vertreterin des Wiener Kinetismus, in deren Werk Geschwindigkeit, Technologie und Mobilität zentrale Themen waren, war sie auch in ihrem realen Leben mit Fragen moderner Urbanität konfrontiert. Vor ihrer Übersiedlung nach New York im Jahr 1929 lebte Klien in Wien und damit in der größten Stadt Österreichs, die wie andere europäische Hauptstädte im Zuge von Industrialisierung und damit einhergehender Urbanisierung einem starken Wandel unterworfen war. In den 1920er-Jahren etablierte die sozialdemokratische Stadtregierung das Modell des „Roten Wien“ und brachte damit zahlreiche Entwicklungen der Moderne, nicht zuletzt im Wohnbau, nach Wien. Anfang der 1930er-Jahre bekam Wien seinen ersten „Wolkenkratzer“, das 16-geschossige Hochhaus in der Herrenstraße.[208] Zu diesem Zeitpunkt lebte Klien bereits zwischen den Wolkenkratzern New Yorks, mit denen sich das Hochhaus in der Herrenstraße bei aller Modernität nicht einmal ansatzweise messen konnte. Für Moderne- und Großstadtkritiker galt die Metropole New York mit ihren Wolkenkratzerschluchten als *das* Symbol für den negativ besetzten „Moloch Stadt“. Klien hingegen als eine der wichtigsten Vertreterinnen des von Franz Čižek begründeten Wiener Kinetismus war der Moderne verpflichtet. Leopold Rochowanski, ein enger Freund Kliens, gab der Strömung des Wiener Kinetismus in der Schrift „Der Formwille der Zeit in der angewandten Kunst“ eine ausgiebige Definition. Diese kreist um das griechische Wort für bewegen: *kinein* (κινεῖν). Anstelle des bisherigen „Stillebens“ solle nun „das Leben, die Bewegung“ in der Kunst Einzug halten. Gemeint war damit mehr als nur die Darstellung von Bewegung:

> „Bisher war alles Stilleben, nicht bloß die Rüben, Krautköpfe, Äpfel, Schinken und Weinbecher, die uns noch immer serviert werden, sondern auch der Mensch. Nun soll das Le-

207 Sammlung Pabst, NL Klien, EGK an Anna Klien, Siasconset 22.8.1930. – Wie schon an früherer Stelle vermerkt, verwendete Erika Giovanna Klien als Interpunktionszeichen vor allem den Bindestrich, die Punktsetzung entfällt daher auch in den hier wiedergegebenen direkten Zitaten.

208 Zum Modernisierungsschub in Wien um 1930 vgl. Wolfgang Kos (Hg.), Kampf um die Stadt. Politik, Kunst und Alltag um 1930, Wien 2010.

> ben, die Bewegung gewonnen werden. Die Bewegung der Objekte: Erdbeben, Sturm, das rollende Rad. Dann unsere Bewegung durch die Objekte (die sich auch bewegen können) hindurch: die Fahrt durch die Straßen mit eilenden Menschen. Wir kommen also zuerst zur Wiedergabe des rhythmischen Ablaufes einer Bewegung. Weiters zur Häufung von Bewegungseindrücken. Schließlich zur Vereinigung beider."[209]

Rochowanski schloss seine Hymne auf den Kinetismus mit einer Absage an den zeitgenössischen Kulturpessimismus:

> „Bedauernswert sind die Leute, die immer klagen, daß sie gerade in eine so traurige Zeit hineingeboren wurden. Das sind natürlich die, die nur ans Essen denken und nicht gern arbeiten. Wir leben in der schönsten Zeit, in einem stürmischen Drang, in einem beglückenden Kampf, wir sind keine Pensionisten müder Tage, wir sind gerufen zur Tat, zur Neubelebung, wir schreiten über Tod und Verkündigung zur Auferstehung, wir sind nicht verurteilt zum toten Leben in anderen, wir dürfen endlich wir selbst sein!"[210]

Dies kann auch als Kliens Credo aufgefasst werden. Schon in ihrer Wiener Zeit waren ihre Werke vom Motiv der Bewegung, der Dynamik geprägt. Ihr Gemälde „Die Lokomotive" von 1926 stellt sowohl mit dem Motiv – die Lokomotive als Leitobjekt für Beschleunigung und Geschwindigkeit – als auch mit der Darstellung der dynamischen Bewegungsabläufe ein geradezu ikonisches „Bild der Zeit" dar.[211]

Auch das Thema der Stadt prägte ihr Werk. 1923 entstand ein siebenteiliger Fries mit dem Titel „Gang durch die Großstadt", neben Großstadtsymbolen wie Wolkenkratzern und Brückenkonstruktionen finden sich darauf als Schriftelemente Signalwörter der Moderne wie „Bar" oder „Kino".[212] Das Thema der Stadt stand auch im Mittelpunkt eines Dramas, das Klien für ihr „Kinetisches Marionettentheater" verfasste.[213]

---

209 Leopold Rochowanski, Formwille der Zeit, Wien 1922, zit. nach Bernhard Leitner (Hg.), Erika Giovanna Klien. Wien New York 1900–1957, Ostfildern-Ruit 2001, 22–26, 24.

210 Rochowanski, Formwille der Zeit, 26.

211 Erika Giovanna Kliens „Lokomotive" (1926) zählt heute zu den Hauptwerken des Wiener Kinetismus und ist regelmäßig auf Ausstellungen zur Kunst der Zwischenkriegszeit zu sehen, zuletzt in der Schau Wien-Berlin. Kunst zweier Metropolen, 2014. 2015 wurde das Bild bei Sotheby's London versteigert. Vgl. http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/impressionist-modern-art-evening-sale-l15006/lot.25.html (2.9.2019).

212 Vgl. die Darstellung des Werks in Kos (Hg.), Kampf um die Stadt, 290 f.

213 L. W Rochowanski, Das kinetische Marionetten-Theater der E. G. Klien, in: Die neue Schaubühne, Berlin 1925, Heft 1, Nachdruck in: Leitner (Hg.), Erika Giovanna Klien, 60.

Noch größere Städte als Wien und die ihnen innewohnende Dynamik mussten auf die Kinetistin Klien zweifellos eine Anziehungskraft ausüben. Die internationale Vernetzung und Bekanntheit von Franz Čižek eröffnete auch Klien den Weg in die Welt. 1926 war die Čižek-Schülerin als einzige österreichische Künstlerin bei der „International Exhibition of Modern Art" in New York vertreten. Die von der Kunstvereinigung „Société Anonyme" unter Leitung von Katherine Dreier veranstaltete Ausstellung im New Yorker Brooklyn Museum brachte die europäische Moderne, darunter Künstler wie Wassily Kandinsky, Piet Mondrian oder Paul Klee, in die amerikanische Öffentlichkeit.[214] Erika Giovanna Klien war in der Ausstellung mit vier Arbeiten vertreten.[215] Der erste Schritt nach Amerika, nach New York war damit getan. 1929 verließ Klien Europa, um in New York als Künstlerin Fuß zu fassen. Im Herbst 1929, als mit dem Börsenkrach die „Big Depression" ihren Anfang nahm, kam sie in der amerikanischen Metropole an.

Über ihre Auseinandersetzung mit der Stadt und den damit zusammenhängenden Topoi von Geschwindigkeit, Technik und Urbanität erfahren wir – zusätzlich zum Werk – auch vieles aus den autobiographischen Aufzeichnungen, im konkreten aus den erhaltenen Briefen, die die Künstlerin an ihre Mutter Anna und ihren Bruder Gunther nach Wien schrieb. Besonders in den frühen Briefen dominieren Beschreibungen der Metropole New York. Als Kinetistin und technikaffine Künstlerin verfügte Klien über eine besonders geschärfte Wahrnehmung für technologische Neuheiten und urban erscheinende Merkmale ihrer Umwelt. Ihre Mitteilungen sind dabei teils auch dem erwartbaren Interesse des Bruders geschuldet, der als Ingenieur das technische Interesse seiner Schwester teilte. Besonders die ersten Briefe sind dominiert von der Begeisterung, auch für kleine technische Innovationen im Alltag wie elektrische Kaffeemaschinen oder generell die Ausstattung der modernen amerikanischen Küche. Im ersten (erhaltenen) Brief an die Mutter vom 11. November 1929 heißt es:

---

214 Vgl. Jennifer R. Gross (Hg.), The Société Anonyme. Modernism for America, New Haven, London 2006.

215 Im Ausstellungskatalog von 1926 sind folgende Arbeiten angeführt: „1. Abstraction, 2. Bewegung, 3. The Dancer, 4. The Train". Vgl. Katherine S. Dreier, International Exhibition of Modern Art assembled by Société Anonyme. Brooklyn Museum November 19th 1926 to January 1st 1927, New York 1926, o. S. [5]; Vgl. auch Gross (Hg), Société Anonyme, 177 u. 197. Dort werden Kliens Blätter mit folgenden Titeln bezeichnet: „Factory (geometrical abstraction)", „Abstraction", „Rhythm of Movement", „The Train". Bei „The Train" handelt es sich um eine aquarellierte Zeichnung mit den Maßen 17,8 cm x 29,8 cm, also nicht um das Gemälde mit gleichem Sujet und Titel. Die 1926 in der Ausstellung vertretenen vier Blätter befinden sich heute als Schenkung Katherine Dreiers in der Galerie der Yale University, vgl. http://artgallery.yale.edu (2.9.2019)

„unsere Küche sieht nicht küchenmäßig aus – nach österreichischem Begriff – rechts ist ein Tisch mit Gasrechaud – links ein Tisch mit elektr. Rechaud und elektr. Coffeemaschine – zwei eingebaute Kästen mit Geschirr und Wäsche – und fließendes kaltes und warmes Wasser – ich wünschte Du hättest eine so bequeme Küche – liebstes Mamale“[216]

Neben der Begeisterung für Küchengeräte (die auch zu Objekten ihrer Kunst wurden) war die Künstlerin auch vom Angebot exotischer Lebensmittel fasziniert, weniger allerdings von der amerikanischen Konservenkost, wie sie nach einigen Monaten USA-Aufenthalts im März 1930 der Mutter berichtete:

„bezügl. Essen habe ich eine Krisis durchgemacht – mir war die letzte Zeit immer schlecht – hier ißt man fast alles aus Conserven und ich kann keine Konserven mehr sehn – […] – gekochtes Rindfleisch oder Saucefleisch oder Gulasch u.s.w. kennt man hier gar nicht – auch beim Fleischhauer muß ich immer eine Rede halten – bis er versteht – was ich will – wenn ich Kalbfleisch für Wienerschnitzel kaufe – ich habe oft Visionen von Schweinebraten oder Geselchtem mit Kraut und Griesknödel oder Leberknödel“[217]

Neben den technologischen Unterschieden, die Klien im Bereich von Küche und Nahrungsmittelversorgung nach Wien vermeldete, waren vor allem Beobachtungen zum Thema des urbanen Verkehrs Gegenstand ihrer Briefe. Die Schnelligkeit der Metropole, der damit verbundene Lärm und der permanente Zeitdruck sollten der Künstlerin zunehmend Probleme in ihrem alltäglichen Dasein bereiten, anfangs aber überwog auch hier die Faszination. Ein besonders eindrückliches Erlebnis schilderte sie dem Bruder von ihrem Weihnachtsaufenthalt 1929 bei ihrer Schwester Bertha in Chicago, wo die beiden Frauen in die von Autos erfüllte „Unterwelt“ der Stadt geraten waren:

„Mein liebes Guntherlein – wir sind beisammen Bertl und ich – in Chicago – das Bild [Anm.: Abb. 19] habe ich heute von der Statestreet Bridge aus gezeichnet – es ist einer der schönsten Plätze hier – die rückwärtige Brücke ist die Michigan-Avenue-Bridge und wird aufgezogen – wenn die Schiffe einfahren – weiter rückwärts ist d. Michigansee – den man von hier nicht sieht – neben dem Fluß siehst Du die erleuchtete Unterwelt der Autos – das war heute ein unheimliches Erlebnis – bin mit Bertl durchgegangen – kein Mensch – nur

216 Slg. Pabst, NL Klien, EGK an Anna Klien, New York 11.12.1929. Dieser Brief ist von seiner Datierung der früheste, der im Nachlass vorliegt. Aufgrund des Inhalts lässt sich aber mit großer Sicherheit sagen, dass es sich nicht um den ersten Brief Kliens an die Familie nach ihrer Ankunft in New York handelt.

217 Slg. Pabst, NL Klien, EGK an Anna Klien, New York 30.3.1930.

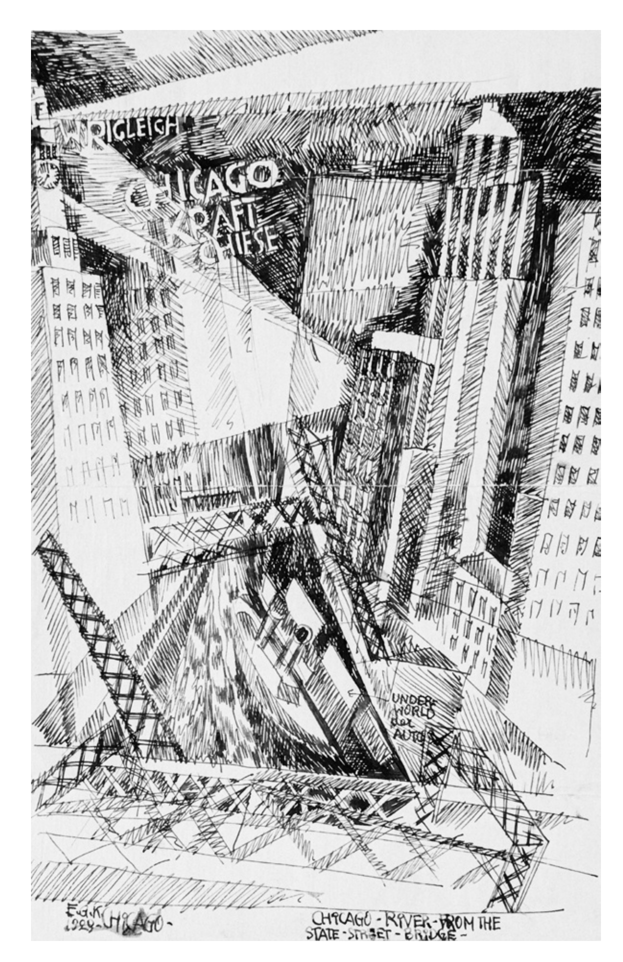



Abb. 19: Erika Giovanna Klien, Chicago, Underworld der Autos (Rückseite eines Briefes an den Bruder Gunther Klien), 1929

Autos – 1000 Autos – dunkle Seitenstraßen mit Eisenkonstrukten von Feuerleitern – unter der Erde – neben dem Fluß – Bertl hat sich sehr gefürchtet – wir fanden lange keinen Aufgang – es ist auch wirklich gefährlich – (wegen Verbrecher) dann sind wir über den unteren Teil der Michigan Avenue Brücke gegangen – mitten auf der Brücke fällt es Bertl ein – ‚um Gottes willen – wenn sie jetzt aufgezogen wird!!!‘ wir sind gelaufen – als ob der Teufel hinter uns wäre – ‚Außi möcht ich!‘ endlich fanden wir den Ausgang aus dieser furchtbaren Unterwelt – den Katakomben von Chicago – werde ein großes Bild davon malen – aber hinunter gehe ich nimmer“[218]

218 Slg. Pabst, NL Klien, EGK an Gunther Klien, New York 29.12.1929.

Kliens Schwester Bertha schien weniger begeistert von diesem Ausflug gewesen zu sein, sie fügte im selben Brief folgenden Absatz an den Bruder hinzu:

> „Liebes Guntherlein – meine Zähne klappern noch, wenn ich an die Excursion denke zu der mich Erika heute verführt hat – weiss jetzt erst die Sicherheit und Gemütlichkeit meines Zimmers zu schätzen."[219]

Wie die Künstlerin im obigen Brief angekündigt hatte, verarbeitete sie Motive wie die unterirdischen Autobahnen von Chicago auch in ihrem Werk. Das dichte Netz an Autostraßen, Tunnels, U-Bahnen und die ständige Bewegung waren beständige Motive in ihren Werken, die gleichzeitig ihren Alltag bestimmten. So beschrieb Klien mit ähnlichen Wortbildern wie im Brief aus Chicago ihrer Mutter kurz darauf eine Fahrt von New York nach New Jersey. Sie sollte in Montclair, einer Kleinstadt in New Jersey unweit von New York, Privatstunden als Zeichenlehrerin übernehmen. Die Fahrt dorthin führte durch den erst kurz zuvor, im Jahr 1927, eröffneten Holland Tunnel, der unter den Hudson-River führend New York mit New Jersey verbindet. Mit 2600 Meter Länge war der Holland Tunnel damals der längste Unterwassertunnel der Welt und galt vor allem aufgrund seines Entlüftungssystems als technische Innovation.[220] In Kliens Beschreibung der Fahrt durch den Tunnel dominierte die Faszination, es finden sich aber auch Vokabel von Gefahr und Unheimlichkeit:

> „vorgestern – Samstag habe ich mit meinen Stunden in Monclaer begonnen – das ist eine kleine Stadt auf der anderen Seite des Hudsonriver – nahe Hoboken und New Jersey – die Dame – die das ganze arrangierte – schrieb mir einen Brief mit den Direktionen – wie ich nach Montclaer hinauskomme: 10. Straße – 7. Avenue – Ecke – stopp Autobus market Monclaer at 1h 10 – ride 1 hour – stopp Autobus an Ecke Monclaer – Ecke Bloomfield Avenue – Grovestreet' – allright – ich nahm den Brief und begab mich mit sehr gemischten Gefühlen auf meine Reise – stand 15 Minuten an der Ecke 10. Straße 7. Avenue – ungläubig – ob ich jemals nach Monclaer hinauskommen würde – unzählige Autobusse – die so schnell fahren – daß man den Namen kaum lesen kann endlich Monclaer – ich stoppte Buss – dann gings in rasender Fahrt durch das Hafenviertel – plötzlich steil bergab unter die Erde durch das berühmte ‚Holland Tunnel'unter dem Hudson-Fluß durch – es geht auch eine Subway unter dem Hudson – sie ist aber gefährlich – Karlinsky[221] sah einmal

219 Slg. Pabst, NL Klien, EGK an Gunther Klien, New York 29.12.1929, Ergänzung durch Bertha Klien.

220 Vgl. Rebecca Read Shanor, Holland Tunnel, in: Kenneth T. Jackson (Hg.), The Encyclopedia of New York City, New Haven, London 1995, 550.

221 Elisabeth Karlinsky (1904–1994), Studienkollegin von Klien an der Kunstgewerbeschule, war ebenfalls von 1928 bis 1930 als Kunstlehrerin in New York. Karlinsky kehrte 1930 nach Europa

> viele Leute mit geschwärzten Gesichtern aus dieser fürchterlichen Unterwelt heraufkommen – auch das ‚Holland Tunnel' war unheimlich genug – 7 Minuten in schnellster Fahrt durch einen schmalen Gang – es war sonderbar – wie nicht nur ich – auch die anderen Leute (gleichgiltige New-Yorker) unruhig und nervös wurden – ich war etwas mehr als nervös – ich hatte Angst – als ich nichts mehr sah als Kacheln – glänzendgelbe Kacheln – ein Licht – eine Rettungsstiege – die – wie ich mir vorstelle – zu einer Brücke hinaufführt – große Luftrohrmündungen – rasende Autos von der Gegenrichtung – ich atmete auf – als wir endlich in New Jersey landeten – Kräne – Schiffe – Fabriken – unendliche Materiallager – in der Ferne die Wolkenkratzer New Yorks – später dann die typische amerikanische Landschaft – Ebene mit hohem schilfartigen Präriegras bewachsen – durch die Ebene viele Linien: die Straße – die Bahn – Thelegrafenleitungen – Riesenwasserrohre – sonst nichts – kein Baum – manchmal ein felsiger Hügel – Ecke Bloomfield Av. Grovestreet erwartete mich Misses Green in ihrem Auto und brachte mich zu der Schule – wo ich unterrichte – ich bekomme für 2 Stunden 8 dollar – die Fahrt wird mir natürlich auch gezahlt – die Heimfahrt in der kurzen Dämmerung war wunderbar – zuletzt Nacht – ein Chaos von Lichtern – wieder der Tunnel – plötzlich mitten in New York"[222]

Die faszinierende Erfahrung mit der Tunneltechnik wich bald der pragmatischen Entscheidung gegen den Unterricht in Montclair, der Klien nur wenige Dollar einbrachte, mit der Fahrt aber fast einen ganzen Tag Zeit kostete. Ihr Überlebensalltag zwang sie dazu, an mehreren Schulen und Orten parallel zu unterrichten, womit auch das Zurücklegen langer Wege verbunden war. Kosten-Nutzen-Rechnungen waren nötig, ebenso wie die Suche nach der optimalen Route. Solcherart Mühsal des Großstadtlebens wurde für Klien immer quälender, seltene Landaufenthalte genoss sie umso mehr. Von einem Wochenendausflug im April 1930 schrieb sie der Mutter:

> „ich sehe jetzt – daß ich erst einen ganz kleinen Teil von New-York kenne – der mir doch so riesenhaft erschien – es geht über alle meine Begriffe – die Größe dieser Stadt New-York – Montag früh muß ich leider wieder nach New-York zurück – in dieses staubige lärmende Chaos von Stein-Beton-Eisen-Subway und bussiness (Geschäft)"[223]

---

zurück. Nach einem Aufenthalt in Paris übersiedelte sie nach Dänemark, wo sie den Schriftsteller Hans Scherfig heiratete. Vgl. Universität für angewandte Kunst Wien (UAK), Archiv, NL Elisabeth Karlinsky sowie Dallinger (Hg.), „Jetzt wo du wieder weg fährst, weiß ich erst wie ich ganz allein bin".

222 Slg. Pabst, NL Klien, EGK an Anna Klien, New York Februar 1930. Anm.: Die nicht korrekte Schreibweise von Montclair sowie weitere orthographische oder grammatikalische Fehler in der Quelle wurden belassen.

223 Slg. Pabst, NL Klien, EGK an Anna Klien, Croton-on-Hudson 12.4.1930.

Im selben Brief berichtete sie von ihrer neuen Anstellung in der New Yorker „Spence School"[224] und wiederum sehr detailliert von den Wegen, die sie dafür unter großem Zeitdruck quer durch die Stadt zurückzulegen hatte:

> „seit letzter Woche Mittwoch unterrichte ich ‚uptown' im elegantesten Viertel von N.Y. in der elegantesten Schule (keine reichen Juden – nur reiche adelige englische Familien) die ‚Spence'schule – Ecke 91. Straße – 5. Avenue – Centralpark – zwei Lehrerinnen und die Directrice für Erziehung in der Spence-Schule sind seit einiger Zeit meine Schülerinnen und jetzt unterrichte ich dort die Kinder (Montag von $2^h$–$3^h$) bekomme für 1 Stunde $ 15 (15 dollar) um ½ $4^h$ habe ich im Stuyvesanthouse Unterricht – muß mich furchtbar beeilen – von 91. Straße bis zur 8. Straße – die Stunden gebe ich nur bis Schulschluß – Mitte Juni – also 5–6 Stunden im ganzen – aber vielleicht werde ich im nächsten Jahr regulär engagiert – wenn ich Erfolg habe – die Schule ist unglaublich elegant – ich muß mich immer sehr schön anziehn – ich fahre mit Subway – von 8. Straße – Wanamaker Station – steige bei der 14. Straße in den Subway-Express um – der nur einmal hält (42 str. Central station) steige 86. Straße und Lexington Avenue aus – gehe über 5 Straßen gerade aus – 2 Avenues rechts – ich habe den ganzen Weg Subway und alles allein gefunden – was bei Subway sehr schwer ist – da sich oft geborene New Yorker verfahren"[225]

Diese Briefstelle gibt einen guten Einblick in Kliens beschleunigten New Yorker Alltag. Über 80 Blocks in einer halben Stunde zurücklegen zu müssen, von der sozial ausgerichteten „Stuyvesant School" in die noble „Spence School" zu wechseln – nicht nur topographische, auch soziale Flexibilität wurde der jungen Kunstpädagogin abverlangt. Warum sie der Mutter in Wien-Purkersdorf eine derart detaillierte Navigationsbeschreibung durch das New Yorker Subway-Netz schickte, ist nicht eindeutig zu beantworten. Anna Klien brauchte diese Wegbeschreibung sicher nicht, vielmehr wirkt es, als wollte sich Klien selbst nochmals über den komplizierten Weg vergewissern. Gleichzeitig konnte sie aber auch ihren Stolz ausdrücken, sich in der Metropole bereits so kompetent zurechtzufinden (wo sich doch sogar „geborene New Yorker" oft verfahren) und damit auch der Mutter versichern, dass diese sich keine Sorgen machen brauche.

Den Sommer 1930 verbrachte Erika Giovanna Klien auf Einladung des amerikanischen Sozialreformers Frederic Howe auf der Insel Nantucket. In der Einsam-

224 Die heute noch bestehende „Spence School" war damals eine private Mädchenschule, die 1892 von Clara Spence gegründet worden war, seit 1929 befindet sie sich in der Upper East Side. Vgl. Richard Schwartz, Spence School, in: Jackson (Hg.), Encyclopedia of New York City, 1102.

225 Slg. Pabst, NL Klien, EGK an Anna Klien, Croton-on-Hudson 12.4.1930.

keit und Naturlandschaft der Insel wurde ihr die Großstadtmüdigkeit besonders bewusst:

> „alles Heimweh – das in New-York zumeist durch die viele Arbeit und das ewige ‚Hurry up' unterdrückt war – das habe ich jetzt – und ich sehe auch erst jetzt – wie müde und nervös mich New-York gemacht hat – […] – diesen Contrast von Lärm und Ruhe konnten meine Nerven anfangs nicht vertragen – da sie noch ganz auf New-Yorker Leben eingestellt waren – ich bin z.B. am Strand gelegen – halbschlafend – eine Möve schrie – und ich flüsterte unbewußt vor mich hin – was sie schrie und sie schrie ununterbrochen ‚B.M.T.' (spr. ‚Bi.M.Ti') das ist der Name einer Subway in N.Y. – Brooklyn-Manhattan-Subway[226] – und einmal stolperte ich am Brettersteg zum Strand – es war niemand da – aber ich hörte deutlich sagen ‚watch your stepp' d.h. ‚gib Acht'– (wörtlich übersetzt: ‚beobachte deinen Schritt' jeder Wachmann oder Schaffner sagt das 1000 x am Tag – es ist an allen Zügen-Subways und Autobussen geschrieben – und als ich stolperte (was hier nichts – in New-Yorker Straßen oft den Tod bedeutet) bin ich so furchtbar erschrocken – denn plötzlich fühlte ich – ich bin auf einer Avenue und hunderte Autos kommen auf mich zu – es war wie eine ‚Fata Morgana' und auf der einsamen Moorstraße ging ich immer rechts-links-vorn rückwärts schielend – obwohl nur Blumen und Sträucher da waren – und ich fand es so lächerlich – sobald es mir zum Bewußtsein kam – New-York klingt noch in meinen Ohren – obwohl nur Lerchen singen – Möven schreien und die Brandung donnert"[227]

Frederic Howe hatte in Siasconset auf der nahe New York gelegenen Insel Nantucket eine Sommerkolonie für Intellektuelle, Politiker und Kunstschaffende gegründet.[228] Er gehörte zu Kliens Privatschülern in New York und hatte die Künstlerin eingeladen, auf die Insel zu kommen und im Sommer dort Zeichenkurse zu geben. Mit viel Energie entwarf Klien eigene Reklamezettel (Abb. 20), die sie auf der Insel verteilte („mein erstes eigenes Unternehmen in Amerika"),[229] und genoss die Natur, das Meer, die Landschaft. Neben ihrer Tätigkeit in den Zeichenkursen fertigte sie für

---

226 Die Brooklyn–Manhattan Transit Corporation (BMT) war eine von zwei privaten U-Bahn-Gesellschaften in New York. Nach dem wirtschaftlichen Niedergang im Zuge der Großen Depression wurden die Linien der BMT 1940 Teil des städtischen Transportsystems. Vgl. Clifton Hood, Brooklyn–Manhattan Transit Corporation, in: Jackson (Hg.), Encyclopedia of New York City, 158 f.

227 Slg. Pabst, NL Klien, EGK an Anna Klien, Siasconset 16.7.1930.

228 Vgl. Frederic C. Howe, The Confessions of a Reformer, New York 1967; Lee Rand Burne, The Sconset School of Opinion, in: Historic Nantucket, Vol. 41, No.2 (Summer 1993), 27–29, online unter https://issuu.com/nantuckethistoricalassociation/docs/hn_summer1993 (2.9.2019).

229 Slg. Pabst, NL Klien, EGK an Anna Klien, Siasconset o. D. [Juli/August 1930].

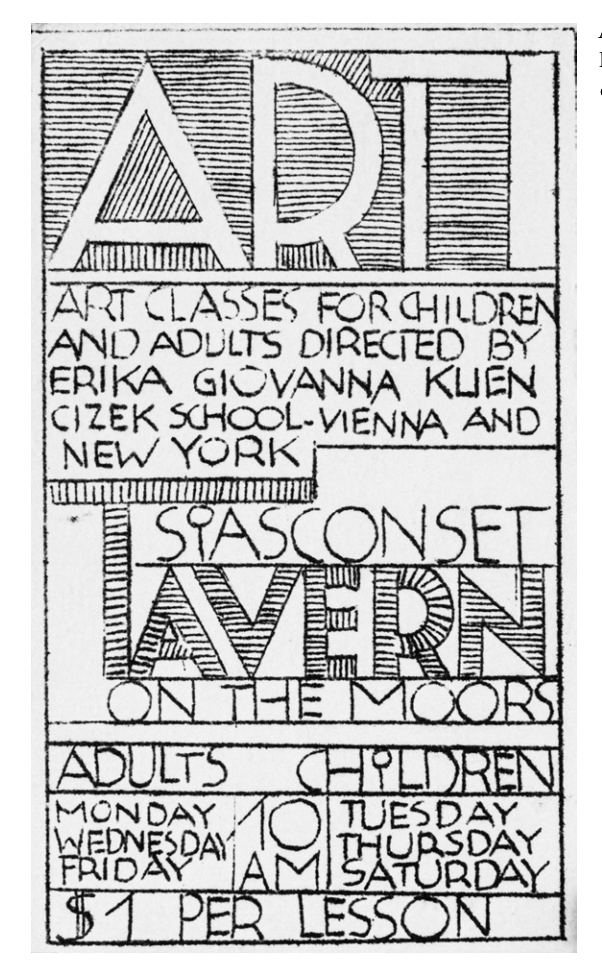



Abb. 20: Erika Giovanna Klien, Reklamezettel für ihre Zeichenkurse auf der Insel Nantucket, 1930

Howe ein großes Moby-Dick-Gemälde für dessen Haus.[230] Eine für sie neue Technik-Erfahrung machte sie jedoch auch auf der ruhigen Insel: Sie lernte von ihrem Gastgeber Frederic Howe Autofahren:

> „ich fahre oft mit Mr. Howe im Auto nach Nantucket – ½ Autostunde von Siasconset – um dort zu zeichnen – die Hin- und Herfahrt ist immer ein Autofahrunterricht – Mr. Howe

230 Moby Dick war als Motiv naheliegend, da Nantucket über eine Tradition als Walfängerinsel verfügt. Zur Vorbereitung bat Klien ihre Mutter in einem Brief, ihr eine möglichst genaue Skizze eines „Waalfischs" [sic] zukommen zu lassen. Vgl. Slg. Pabst, NL Klien, EGK an Anna Klien, New York 20.5.1930. Das Gemälde wurde für die Innenseite eines Giebelzimmers des Hauses von Howe angefertigt, sein Verbleib ist unbekannt.

> hat mir alles erklärt – ich kann schon allein anfahren – stoppen – Gas geben – schnell oder langsam fahren und heute bin ich eine Strecke mit 45 miles Geschwindigkeit gefahren – ich finde es herrlich – Mr. Howe sitzt natürlich noch neben mir – so weit bin ich noch nicht – um es ganz allein zu wagen – wenn es keine anderen Autos gäbe – wäre es einfach“[231]

Die Briefe aus Siasconset zeugen von großer Natursehnsucht und einem ambivalenten Verhältnis zur lärmenden Metropole New York. Betrachtet man den Briefwechsel der weiteren Jahre sollte sich daran nicht allzu viel ändern: Immer wieder äußerte Klien ihre Begeisterung für die Stadt, immer wieder aber auch ihre Müdigkeit und Erschöpfung. Es finden sich damit auch bei Klien vereinzelt zeitgenössische Narrative von Großstadtkritik – vergleiche vor allem die obige Briefstelle aus Siasconset, in der sie auch von der Wirkung des Lärms respektive der Ruhe auf ihre „Nerven“ spricht. Diese Narrative erscheinen bei Klien allerdings zumeist weniger diskursiv-theoretisch als vielmehr aus ihrer praktischen Erfahrungswelt argumentiert. Für Klien bedeutete das hektische Leben in New York einen permanenten Überlebenskampf, der sich im Lauf der Jahre verschärfen sollte.

Die Ambivalenz gegenüber den Herausforderungen der Großstadt drückte sich auch im Werk aus. Die Kunsthistorikerin Marietta Mautner Markhof meint, Klien habe versucht die erschreckenden Facetten der technischen Zivilisation „durch deren Ästhetisierung in den Griff [zu bekommen], zumal die Struktur der Wolkenkratzer, Brücken und Subwaystationen einer ‚kinetischen‘ Formalisierung ja durchaus entgegenkam.“[232] Dennoch trat die intensive Umsetzung von Stadt und Maschinenkultur im Werk ab Mitte der 1930er-Jahre etwas zurück. Im Sommer 1934 reiste Klien mit ihrer Mutter und ihrer Schwester nach New Mexico und entwickelte dabei ein besonderes Interesse für die Kunst der indigenen Bevölkerung.[233] New York betrachtete Klien zu diesem Zeitpunkt immer noch lediglich als Station in ihrem Lebenslauf. Ihre ökonomische Situation und schließlich die politische Entwicklung in Europa sollten aber dazu führen, dass die Künstlerin nicht nach Europa zurückkehrte, sondern bis zu ihrem Tod 1957 in New York blieb. In den letzten Jahren ihres Lebens kam Klien in ihrem Werk noch einmal zu einem ihrer Hauptmotive der frühen New Yorker Jahre zurück, zur Subway. Wie sie ihrem Sohn Walter 1950 schrieb,

---

231 Slg. Pabst, NL Klien, EGK an Anna Klien, Siasconset o. D. [Poststempel 26.7.1930].

232 Mautner Markhof, Erika Giovanna Klien, 44.

233 Mexikanische Einflüsse bzw. die Kunst der *Native Americans* prägen Kliens eigene Kunst ab den 1930er-Jahren. Das Interesse für den angeblichen ‚Primitivismus‘ bzw. die ‚Ursprünglichkeit‘ der Kunst von Indigenen war generell Merkmal der künstlerischen Moderne.

arbeitete sie zu dieser Zeit an einer „Subway-Symphonie". Die Briefstelle zeigt die Verknüpfung ihres Lebensalltags mit dem Motiv:

> „Ich habe 10 Tage Ferien, die ich hauptsächlich zum malen benützen will. Ich möchte meine seit langem geplante ‚Subway-Symphony' anfangen: Bilder von der New Yorker Subway, die ich täglich benütze wie z .B. der rasende ‚Express', die Bewegung der vorbeiflirrenden Lichter, die Massen von Menschen, die eine internationale Ansammlung von verschiedenen Rassen sind u.s.w."[234]

Besonders wichtig war Klien auch immer die Flugbewegung – sei es von natürlichen Objekten, wie in den „Bird-Flight-Motions", oder von „Aeroplanen", wie Klien die Flugzeuge bezeichnete, vor denen sie sich selbst gefürchtet hatte, die aber dennoch eine starke Faszination auf sie ausübten.

Ihre wenn auch nicht uneingeschränkte Faszination für Technik und Maschinen setzte Klien nicht nur in ihren eigenen Werken um, sie gab sie auch in ihrer Arbeit als Pädagogin weiter. Im Oktober 1935 schrieb sie ihrer Mutter:

> „unter den älteren Mädchen fand ich schon einige talentierte und begeisterte Anhänger – eine der Besten – namens Andrea – sagte gestern: ‚erst jetzt weiß ich – was Kunst ist u. was ich künstlerisch leisten kann!!!' – sie macht jetzt ein abstractes Holzrelief – inspiriert von einigen Metallröhren bei der Wasserleitung! – nicht sehr poetisch! – so wirst du Dir denken – Mamale – aber ich persönlich glaube an die eigenartige – constructive Schönheit des Alltags im Zeitalter der Maschiene [sic]"[235]

### 3.2.3 Der Rückzug aufs Land: Alfred Kubin und Margret Bilger

> „Ich wünsche mir nichts besseres, als in diesen alten Mauern
> und unter den großen Bäumen hier mein Leben zu beschließen,
> und sehne mich nach allem andern eher als nach einem
> nochmaligen Kulissenwechsel meiner äußeren Existenz." [236]

Eine Reaktion auf die zunehmend schneller und lauter werdende Welt der Moderne war der bewusste Rückzug aufs Land, ein Weg, den nicht wenige KünstlerInnen

234 Slg. Mautner Markhof Wien, Prov. NL Klien, EGK an Walter Klien, New York 15.12.1950 (Kopie).
235 Slg. Pabst, NL Klien, EGK an Anna Klien, New York 16.10.1935.
236 Kubin, Mein Tag in Zwickledt, 88.

bewusst wählten. Im Jahr 1906 übersiedelten auch Alfred und Hedwig Kubin von München nach Wernstein am Inn in Oberösterreich. Das Paar erwarb das Anwesen Zwickledt, ein etwas baufälliges kleines Schlösschen am Rand der kleinen Innviertler Gemeinde, umgeben von Wiesen, Wäldern und Feldern, die nächsten größeren Orte waren Schärding und Passau. Mit einem großen Garten erwies sich das Anwesen beinahe als kleiner landwirtschaftlicher Betrieb, vor allem Hedwig Kubin musste eine enorme Anpassungsleistung von der Städterin zur landwirtschaftlich versierten Hausfrau vollziehen. Über die Gründe des Umzugs nach Zwickledt schrieb Kubin an seinen Freund Hans von Müller:

> „Wir ziehen gänzlich fort von München weil es auf die Dauer zu teuer kommt in der Stadt, – Wohnung und Lebensmittel sind für unsere Verhältnisse unerschwinglich dann vertrage ich die Stadt nicht mehr und hab sie auch seelisch satt.“[237]

Neben den angeführten finanziellen Gründen führte Kubin somit auch zeitgenössische Stadtkritik an, wonach sich das Großstadtleben negativ auf seine seelisch/nervliche Konstitution auswirke. Die positiven Vorstellungen des Landlebens erfüllten sich aber nicht unmittelbar. Das Paar, das bisher umgeben von einem großen Freundeskreis im städtischen Umfeld gelebt hatte, war die Isolation ebenso wenig gewöhnt wie das bäuerliche Lebensumfeld. Betrachtet man die autobiographischen Aufzeichnungen, lässt sich über die Jahre aber ein Wandel feststellen, an dessen Ende Zwickledt als viel beschriebene und gezeichnete „Arche“ des Künstlers steht.

Die Veränderung in der Einstellung zum selbstgewählten Landleben zeigt sich auch in der Autobiographie. Im ersten Teil, geschrieben 1911, fand Zwickledt noch kaum Erwähnung. Kubin schrieb lediglich, sein Vater habe auf die Gelegenheit, den kleinen Innviertler Landsitz zu kaufen, aufmerksam gemacht, und er sei gleich sehr eingenommen gewesen für den Plan, da ihm die Stadt zu diesem Zeitpunkt bereits „unleidlich“ geworden sei.[238]

Die Übersiedlung nach Zwickledt war aus dieser Perspektive betrachtet für Kubin auch eine Art Rückkehr – nach Österreich und in die Nähe seiner Familie. Die Münchner Jahre, zweifellos eine Emanzipationsphase, auch vom Vater, waren abgeschlossen. Als neue Heimat oder gar „Arche“ erscheint Zwickledt in diesem ersten Teil der Autobiographie aber noch nicht, ganz im Gegensatz zum darauffolgenden zweiten Teil, der 1917 verfasst wurde. Die Umwandlung zum Landmensch war vollzogen, städtische Umgebung mache ihn zunehmend nervös, schrieb Kubin.

237 AK an Hans von Müller, 23.9.1906, zit. nach Herzmanovsky-Orlando, Briefwechsel, 327.
238 Kubin, Aus meinem Leben, 36.

„Mich, der ich nun ganz Landmensch geworden war, zermürbte aber jeder ungewohnte Stadtaufenthalt sehr bald. Behaglich fühlte ich mich eigentlich nur daheim in der Stille, die von Zeit zu Zeit sehr angenehm durch Freundesbesuche aus der Stadt unterbrochen wurde. So blieb ich auf dem Laufenden.“[239]

Bis auf gelegentliche Fahrten nach München oder Berlin verließ Kubin seinen Wohnort kaum mehr, längere Auslandsreisen machte er gar nicht, seine regelmäßige Sommerfrische verbrachte er im noch einsameren Böhmerwald. Über einen Aufenthalt in Paris 1914 resümierte er in der Autobiographie:

„Im Januar 1914 entschloß ich mich nochmals zu einer Fahrt nach Paris, um auch die Werke der dortigen Vertreter der neuen Malerei an der Quelle zu sehen. [...] In Paris merkte ich dann leider am ersten Tag schon, daß meine Nerven dem wütenden Wechsel von Sinneseindrücken nicht mehr ganz gut standhielten, ich war ängstlich, niedergeschlagen, erregt [...] Auf der Straße fielen mir die vielen Autos auf, welche die alten Gäule ersetzten; es gab mehr Kinos, alles war mehr abgehetzt, das Essen in den Restaurants teurer und etwas verfälschter, mit einem Wort, alles war amerikanisierter.“[240]

Autos, Kinos, Restaurants, „Amerikanisierung“ – für den Fortschrittsskeptiker Kubin war die Großstadt – ganz im Sinne der zeitgenössischen kulturpessimistischen Großstadtkritik à la Spengler[241] – zum Gegenpol seiner ländlichen Zurückgezogenheit geworden, deren Wahrnehmung sich von der anfänglichen Isolation in eine „behagliche Stille“[242] gewandelt hatte. Größere Städte suchte Kubin jedenfalls nur mehr selten auf. Ähnlich wie in der Beschreibung des Paris-Besuches von 1914 schrieb er auch anlässlich eines Berlin-Aufenthalts 1922 an seinen Freund Herzmanovsky-Orlando von dem ihm missfallenden Tempo der Stadt, das sich seiner Ansicht nach in den letzten Jahren noch massiv gesteigert habe. Der großstädtisch mondäne Luxus und die Bohème-Atmosphäre bei seinem Gastgeber, dem Berliner Verleger und Galeristen Wolfgang Gurlitt, beeindruckten den Künstler aber dann doch noch:

„In Berlin sah ich eine Menge hochinteressanter Dinge – diese Stadt hat sich seit meinem letzten Besuch 1913 was ihr Tempo anbetrifft ganz erheblich verändert – ein tolles

239 Kubin, Aus meinem Leben, 48.

240 Kubin, Aus meinem Leben, 48 f.

241 Oswald Spenglers „Der Untergang des Abendlands“ findet sich nicht in Kubins Bibliothek, was aber nicht unbedingt heißen muss, dass er das Buch nicht gelesen hat. Mit der Inv.-Nr. 2804 ist ein anderer Band von Spengler in der Kubinbibliothek vertreten: Jahre der Entscheidung, München 1933. Vgl. Marks, Inventar.

242 Kubin, Aus meinem Leben, 48.

Jagen, jedermann spekuliert, oder treibt sonst komische Geschichten. Ich war Ehrengast eines Verlegers (Gurlitt) und wurde wie ein Prinz (ein ganzes Appartement stand mir in diesem unglaublich reich eingerichteten Haus zur Verfügung – ovales Schlafzimmer mit Thronbett Badebassin Zimmertelefon u.s.w. Als Abschied tanzten 5 Tänzerinnen nackt im Spiegelsaal) gehalten so daß mir daheim dann wo es kein Auto keine Zentralheizung keine Himmelbetten und ähnliches gab ganz armselig erschien, – aber behaglicher –“[243]

Tatsächlich gab es in Zwickledt weder Zentralheizung noch Auto. Auf diese und andere technischen Neuerungen verzichtete Kubin gern, wie schon sein Alter Ego im Roman „Die andere Seite“. Dies betonte er nochmals dezidiert in seiner Autobiographie, im 1926 verfassten Teil (Kubin stand zu diesem Zeitpunkt kurz vor seinem fünfzigsten Geburtstag) heißt es:

„Die ‚Wunder der Technik‘, seien sie auch noch so erstaunlich, ließen mich von jeher ziemlich kühl, ich habe keinen Sinn für Wolkenkratzerromantik.“[244]

Spätestens mit Ausbruch des Ersten Weltkriegs gewann eine zusätzliche Dimension des Landlebens für den Künstler an Bedeutung: die größere Distanz zum politischen Geschehen. Mehrmals betonte er während des Krieges, froh darüber zu sein, an seinem entlegenen Winkel der Erde möglichst wenig vom Geschehen mitzubekommen. Noch bedeutsamer wurde die ländliche Zurückgezogenheit für Kubin während der Zeit des Nationalsozialismus. Kurz nach der nationalsozialistischen Machtübernahme schrieb er an seinen Verleger Piper und äußerte dabei Bedenken hinsichtlich der weiteren kunstpolitischen Entwicklung. Seine Einschätzung, am Land davon weniger betroffen zu sein, sollte sich für die Zukunft tatsächlich bewahrheiten:

„Ich bin unglaublich gespannt wie sich die Kulturfragen – (für mich hauptsächlich die Künstlerischen) entwickeln werden. Welche Künstler sind mit dem Interdikt belegt? ich hörte dass man über Nolde, auch Beckmann, ja, sogar Barlach summarische und abträgliche Urteile fällte – bei Klee wundert es mich nicht. Jedenfalls bin ich froh auf dem Lande zu leben wo ich das Politische nicht so schmerzhaft unmittelbar empfinde – “[245]

Als Künstler lebte Kubin in Zwickledt tatsächlich allein, anders als bei dem Konzept ländlicher Künstlerkolonien gab es kein Umfeld von Gleichgesinnten. Zwar trat er

243 AK an Fritz Herzmanovsky-Orlando, Zwickledt 1.2.1922, zit. nach Herzmanovsky-Orlando, Briefwechsel, 228 f.
244 Kubin, Aus meinem Leben, 70.
245 AK an Reinhard Piper, 15.3.1933, zit. nach Kubin/Piper, Briefwechsel, 315.

der Innviertler Künstlergilde bei, pflegte als deren prominentes Mitglied aber nur distanzierten, wenn auch wohlwollenden Kontakt zu den lokalen Kollegen.[246] Im Jahr 1938 tauchte eine neue Bezugsperson in Kubins Innviertler Universum auf: Margret Bilger hatte das von ihrer Familie sonst nur zur Sommerfrische genutzte Haus der Großmutter in Taufkirchen an der Pram zum Lebensmittelpunkt erkoren. Taufkirchen liegt wie Wernstein im Bezirk Schärding, die beiden Orte sind nur etwa 15 Kilometer voneinander entfernt. Zu einem ersten Treffen kam es im Herbst 1938, wie aus der erhaltenen Korrespondenz hervorgeht.

> „Sehr geehrte Frau, Auf Ihre Anfrage teile ich Ihnen mit daß ich also am nächsten Mittwoch (19) Ihrem Besuch entgegensehen werde und andre Abhaltungen für Nachmittag verschieben werde – Es grüßt bestens! Kubin“[247]

Dem ersten Treffen folgte die Einladung auf einen weiteren Besuch im Winter und schließlich eine Künstlerfreundschaft, die bis zum Tod von Kubin im Jahr 1959 Bestand hatte und für beide eine wichtige Rolle in ihrem Leben einnahm.

Margret Bilger hatte schon vor ihrem endgültigen Umzug nach Taufkirchen viel Zeit in jenem Haus verbracht, in dem bis 1911 ihre Großmutter väterlicherseits gelebt hatte.[248] Die in Graz ansässige Familie Bilger nutzte das Haus in den Sommerferien, als Erwachsene kam Bilger auch häufig ohne ihre Familie in das Innviertel, um Abstand von der Stadt und Ruhe zu finden. Als Mitglied der Wandervogelbewegung pflegte sie eine tiefe, ihrem Wesen nach ins Mythische gehende Naturverbundenheit.[249] Franz Xaver Hofer, langjähriger Freund Bilgers, schrieb über die Stadt/Land-

246 Vgl. dazu auch Sieglinde Baumgartner, Alfred Kubin und sein künstlerisches Umfeld im Innviertel, in: Peter Assmann (Hg.), Alfred Kubin – Kunstbeziehungen, Linz, Salzburg 1995, 205–226; ONB, Teilnachlass Wach, Mappe 624/99, Alfred Kubin.

247 AK an MB, Zwickledt 14.10.1938, zit. nach Bilger/Kubin, Briefwechsel, 1.

248 Das Haus war 1864 vom Urgroßvater Margret Bilgers als bäuerliches „Auszugshäusl“ errichtet worden, laut Häuserchronik Taufkirchens ging der Besitz Leoprechting Nr. 10 im Jahr 1900 auf die Großmutter, die damals in 2. Ehe verheiratete Anna Lang, über. Nach deren Tod 1911 erbte ihr Sohn Ferdinand Bilger, Margret Bilgers Vater, das Haus und nach dessen Tod im Jahr 1952 ging es in den Besitz von Margret Bilger und ihrer Schwester Irmtraut Ring über. Vgl. Marktgemeinde Taufkirchen an der Pram (Hg.), Häuserchronik Taufkirchen an der Pram, Ried im Innkreis 2010, 85. Vgl. auch Verein Bilger-Haus (Hg.), Das Bilger-Breustedt-Haus, Schärding 2004.

249 Interessante Dokumente zu Margret Bilgers Verbundenheit mit dem Grazer Wandervogel finden sich im Bilger-Archiv Taufkirchen: Ernst Matthäus Fürböck, Versuch über Margret Bilger. Zur Geistesgeschichte der Jugendbewegung, unveröff. Manuskript, 10 Seiten, o. D.; Anni Gamerith an Melchior Frommel, Graz 15.1.1972.

Beziehung der Künstlerin: „In ihrem Wesen war Margret Bilger ein in der Stadt geformter Mensch, den der persönliche Weg der Selbstfindung auf das Land führte."[250]

In den 1930er-Jahren häuften sich Bilgers Aufenthalte in Taufkirchen, speziell nach der Totgeburt ihres Kindes und der Trennung von ihrem Ehemann Markus Kastl zog sie sich immer mehr in das Innviertel zurück. Schon zuvor, während ihrer Ausbildung in Wien, äußerte sie in Briefen an die Eltern und ihre Schwester häufig Stadtverdrossenheit und Landsehnsucht. Die Narrative zeitgenössischer Stadtkritik, nach der Lärm und Schnelligkeit des Stadtlebens für nervöse Unruhe verantwortlich gemacht wurden, finden sich auch in Bilgers Aussagen. Im Juni 1926 berichtete sie beispielsweise ihrer Mutter über einen in Wien lebenden Freund:

> „Er selbst ist aber nervös u. von aller Zerfahrenheit u. Halbheit der Großstadtmenschen zerrissen."[251]

Das Motiv der Stadtmüdigkeit wurde in jenen Jahren zur stehenden Formel in ihrer Korrespondenz: 1927 schrieb sie der Mutter: „Die Stadt macht so müde, aber ich muß ja da sein."[252] 1928, diesmal in einem Brief an den Vater, hieß es: „Manchmal bin ich schon sehr stadtmüde. So als ob es eine große Schule wär hinter deren Tür erst das Leben anfinge."[253] Und in einem weiteren Brief an den Vater steigerte sich die Begrifflichkeit von „müde" auf „tot", wenn es heißt: „[…] ich werde von Zeit zu Zeit tot von der Stadt u. den Menschen."[254]

Die Konsequenz die Stadt zu verlassen und aufs Land zu ziehen, wurde von Bilger zwar in jenen Jahren schon erwogen, noch hielt sie aber etwas zurück. Ihrer Schwester schrieb sie 1929:

> „Sag würdest Du in Taufkirchen für immer sein können ich noch nicht, ich brauche auch die Stadt"[255]

Die Frage, ob sie dauerhaft in Taufkirchen leben könnte, stellte sich Bilger zu diesem Zeitpunkt also durchaus. Der Rückzug auf das Land und damit auch in die

250 Franz Xaver Hofer, Margret Bilger und Leoprechting, in: Melchior Frommel (Hg.), Margret Bilger in Taufkirchen an der Pram. Aquarelle, Holzrisse und eine Dokumentation bis zur Ansiedlung im Jahr 1939, Schärding 1996, 6–9, 6.
251 Bilger-Archiv, MB an Margaretha Bilger (Mutter), Wien, o. D. [Juni 1926].
252 Bilger-Archiv, MB an Margaretha Bilger (Mutter), Wien o. D. 10.3.1927.
253 Bilger-Archiv, MB an Ferdinand Bilger (Vater), Wien o. D. [vor Ostern 1928].
254 Bilger-Archiv, MB an Ferdinand Bilger (Vater), Wien o. D. [vor Ostern 1928].
255 Bilger-Archiv, MB an Irmtraut Bilger (Schwester), Wien o. D. [nach 8. Juni 1929].

Einsamkeit schien für sie aber verbunden mit einer dafür nötigen inneren Haltung und Stabilität. Seinen Weg, auch im künstlerischen Sinne, bereits gefunden zu haben, schien Voraussetzung dafür zu sein, ein Leben mit sich und der Kunst, ohne ständige Anregung von außen, verbringen zu können. Alfred Kubin bestätigte sie in dieser Auffassung, wie sie ihrer Schwester und dem Vater berichtete:

> „Es war sehr befreiend mit Kubin zu sprechen, der viel von meinem Leben wissen wollte u. ich konnte kaum noch jemandem gegenüber so herausgehen. Auch er hatte gemeint ich müsse mich losmachen u. ich ginge wohl zu Grunde wenn ich nicht aus der Problematik heraus käme die ohnedies stark genug in einem selbst ist. Er meinte auch es wäre gut eine Zeit in die Stadt zu gehen, ich wäre für die Einsamkeit noch zu jung auf die Dauer auch wegen der äussern Möglichkeiten, ich war so dankbar in ihm einen Freund zu finden. Er meinte auch mich lange schon zu kennen. So wie es auch mir so vorkam. Und seit ich weiss nun, dass ich dorthin kann kommt mir das Leben hier nicht mehr so einsam vor. […] Ich bin ja so dankbar dass ich hier immer sein kann. Kubin meinte das wenige, den Mäusebraten, den ich esse, der wird für mich immer da sein.“[256]

Im Lauf des Jahres 1939 verdichtete sich der Wunsch nach einer dauerhaften Ansiedlung in Taufkirchen. Wieder berichtete sie der Schwester nach einem Wien-Aufenthalt von ihrer „Stadtmüdigkeit“ und im Mai 1939 formulierte sie erstmals, sich nun vorstellen zu können, für immer zu bleiben.[257] Auch Kubin teilte sie ihren Entschluss mit:

> „[…] bin schon eine Zeit lang hier, aber ich konnte kaum was tun als die Stille aufnehmen den Duft atmen der Kuckuck ruft den ganzen Tag das Käuzchen in der Nacht – wie furchtbar ist die Stadt. Ich möchte nun immer hier leben, ich glaube dass ich es können werde und das war vielleicht der Sinn in Wien.“[258]

Immer stärker wurde Taufkirchen in den folgenden Jahren, die zudem vom Beginn des Zweiten Weltkriegs geprägt wurden, zur emotionalen Heimat. Trotz Klagen über die Einsamkeit, die oft nur schwer zu ertragen und durch kurze Stadtbesuche in Schärding oder Passau durchbrochen wurde, scheint der Entschluss der Künstlerin, sich nach Taufkirchen zurückzuziehen, in ihrer eigenen Einschätzung richtig und für

---

256 Bilger-Archiv, MB an Ferdinand (Vater) und Irmtraut (Schwester) Bilger, Taufkirchen 24.10.1938.

257 Aus einer Bestätigung der Gemeinde Taufkirchen aus dem Jahr 1948 geht hervor, dass Margret Bilger seit 1936 ihren ordentlichen Wohnsitz in Taufkirchen an der Pram gemeldet hatte. Vgl. Bilger-Archiv, Bestätigung Gemeinde Taufkirchen 30.7.1948.

258 MB an AK, Taufkirchen 3.5.1939, zit. nach Bilger/Kubin, Briefwechsel, 10.

ihre künstlerische Entwicklung wichtig gewesen zu sein. Das abgeschiedene Haus am Land wurde ihr nicht nur zum Lebensmittelpunkt, in den Briefen an den Vater und die Geschwister machte sie den Ort auch zur Quelle ihrer künstlerischen Inspiration:

> „[…] wie dankbar, unendlich dankbar ich es empfinde, Taufkirchen zu wissen einen Fleck Erde den ich liebe wo ich aufbauen kann. Ich kann Euch nicht sagen wie froh u. beruhigt ich bin über Taufkirchen. So schwer das jetzt ist, diese Kälte, ohne Holz, den ganzen Tag kein warmes Essen, doppelt, da ich so verwöhnt wurde, fühle ich doch, dass der Boden hier ist wo ich arbeiten kann. Ich bin dankbar nach Taufkirchen zu können, der Stätte woher ich alle Nahrung für die Arbeit ziehe.“ [259]

Wie bei Alfred Kubin wurde auch bei Margret Bilger der gewählte ländliche Rückzugsort zu einem dauerhaften Lebensmittelpunkt. Während Kubin bis zu seinem Tod 1959 durchgehend in Zwickledt lebte, fand die Künstlerin Bilger in den Jahrzehnten vor ihrem Tod in der oberösterreichischen Gemeinde Schlierbach und dem dortigen Kloster noch einen weiteren für sie bestimmenden ländlichen Lebensort. Zentraler Wohnsitz blieb aber Taufkirchen. Sowohl Bilger wie auch Kubin wurden nach ihrem Tod in ihren selbstgewählten Heimatorten begraben, ihre ehemaligen Wohnstätten dienen heute als Museen.[260]

259 Bilger-Archiv, MB an Ferdinand Bilger (Vater), Homburg 9. März 1940; MB an Irmtraut Bilger (Schwester), Taufkirchen o. D. [März 1940]; MB an Ferdinand Bilger (Vater), Homburg 7.12.1940.

260 Das ehemalige Wohnhaus von Alfred und Hedwig Kubin befindet sich heute im Besitz des Landes Oberösterreich und wird vom Oberösterreichischen Landesmuseum betreut. Es ist öffentlich zugänglich, die Wohnräume sowie die Bibliothek sind mit einem Anspruch auf originalgetreuen Zustand erhalten (inklusive Kubins Pelerine und Gehstock an der Garderobe), in einem eigens adaptierten Raum finden wechselnde Veranstaltungen und Ausstellungen statt. Vgl. http://www.landesmuseum.at/standorte/kubin-haus-zwickledt.html (2.9.2019) Das ehemalige Wohnhaus von Margret Bilger und ihrem zweiten Mann Hans Breustedt wird vom 1998 gegründeten Verein „Bilger-Breustedt-Haus“ betreut. Es ist ebenfalls öffentlich zugänglich, Wohn- und Arbeitsräume können besichtigt werden, auch Ausstellungen werden veranstaltet. Vgl. http://www.bilger-breustedt.at/site.html (2.9.2019).

### 3.2.4 „Haste nicht und raste nie. Sonst hastet die Neurasthenie": ein Exkurs zum Nervendiskurs

> „Haste nicht und raste nie. Sonst hastet die Neurasthenie.
> Darüber wär ich beinah einmal tobsüchtig geworden."[261]

In der obigen Aussage bezog sich Alfred Kubin – in nicht ganz korrekter Wiedergabe – auf einen zeitgenössisch populären Aphorismus, der auf den deutschen Schriftsteller Otto Erich Hartleben zurückgeht und original wie folgt lautet: „Raste nie, doch haste nie, sonst haste die Neurasthenie".[262] Ausgedrückt ist in diesem Aphorismus eine zeitgenössische Grundannahme, die so plausibel schien, dass sie kaum hinterfragt wurde: der Zusammenhang von Geschwindigkeit und Nervenbelastung. Die ZeitgenossInnen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts schienen sich einig im Befund, in einem „nervösen Zeitalter" zu leben. Der Nervendiskurs war nicht nur auf medizinisch-wissenschaftlicher Ebene bestimmend, sondern auch in Gesellschaft und Alltag allgegenwärtig. Ende des 19. Jahrhunderts und um die Jahrhundertwende waren sowohl in Amerika wie auch Europa immer mehr Menschen von unspezifischen Symptomen betroffen, die als „Neurasthenie" diagnostiziert wurden – ein Phänomen, das zeitgenössisch und mittlerweile auch in zahlreichen kulturgeschichtlichen Abhandlungen diskutiert wurde.[263] Die Frage kreist(e) dabei auch immer um die Wirkmächtigkeit des Diskurses beziehungsweise anders formu-

261 AK an Fritz Herzmanovsky-Orlando, Zwickledt 12.8.1907, zit. nach Herzmanovsky-Orlando, Briefwechsel, 8. 1905 verwendete Kubin den Aphorismus auch bereits in einem Brief an seine Frau. AK an Hedwig Kubin, Wien 3.3.1905, zit. in Hamminger, Mein armer Liebling, 28.

262 Zit. nach Joachim Radkau, Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler, München, Wien 1998, 54 u. 479. Während Radkau 1998 feststellen musste, dass sich Hartlebens Aphorismus nur mehr in älteren (bis 1959) „Geflügelte Worte"-Sammlungen findet, lässt sich im Zuge aktueller Burn-out-Diskussionen konstatieren, dass Hartlebens Aphorismus wieder an Bekanntheit zugenommen hat und in zahlreichen Internet-Aphorismen-Sammlungen genauso wie in Beiträgen zur gegenwärtigen Erschöpfungsdiskussion zu finden ist.

263 Hans Georg Hofer weist darauf hin, dass erst ein zunehmendes kulturwissenschaftliches Interesse in den Geschichtswissenschaften zu einer stärkeren Beschäftigung mit der Geschichte von Nervosität und Neurasthenie geführt hat. Nach mehreren Studien im anglo-amerikanischen Raum erscheinen seit den 1990er-Jahren auch Forschungsarbeiten im deutschsprachigen Raum, die sich vorwiegend mit dem Wilhelminischen Deutschland beschäftigen. Arbeiten, die explizit Österreich in den Blick nehmen, sind – trotz Freud! – nach wie vor rar. Vgl. zum Forschungsstand auch Hans-Georg Hofer, Nervenschwäche und Krieg. Modernitätskritik und Krisenbewältigung in der österreichischen Psychiatrie (1880–1920), Wien 2004, 23 ff. Als jüngste Publikation aus dem deutschsprachigen Raum ist noch zu nennen: Wolfgang Martynkewicz, Das Zeitalter der Erschöpfung. Die Überforderung des Menschen durch die Moderne, Berlin 2013.

liert: Kann etwas erst sein, wenn es ein Wort dafür gibt? Oder anders gefragt: Litten Menschen auch schon an Neurasthenie, bevor der amerikanische Psychiater George Miller Beard um 1880 dafür den Begriff der „Neurasthenie“ (er)fand?[264]

Joachim Radkau, der sich als einer der ersten Historiker im deutschsprachigen Raum mit dem Phänomen der Neurasthenie auseinandersetzte, legte meines Erachtens sehr überzeugend dar, dass es sich bei der Neurasthenie nicht um ein rein kulturelles Konstrukt, sondern durchaus um eine faktisch erlebte Leidenserfahrung handelt, dass aber Diagnostik, Ätiologie, Verlauf der Erkrankung und Therapie eine jeweilige zeitgebundene Einbettung aufweisen.[265] Im Fall der Neurasthenie lässt sich sogar von einem eigenen damit verbundenen Lifestyle sprechen, der seine markanteste Ausprägung in der Bäder- und Sanatorienkultur der Jahrhundertwende hatte. NeurasthenikerIn zu sein, lag im Puls der Zeit und das nicht nur im realen Leben: Auch in zahlreichen Romanen findet sich die Kultur der Neurasthenie, vom „Zauberberg“ Thomas Manns bis hin zu Robert Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“. Auch die BewohnerInnen von Perle, Alfred Kubins Traumreich-Hauptstadt aus dem Roman „Die anderen Seite“, waren selbstredend überwiegend NeurasthenikerInnen:

> „Perle liegt auf dem gleichen Breitengrad wie München, aber das Klima ist derartig mild, daß sich selbst die nervösesten Menschen in kurzer Zeit außerordentlich wohl fühlen. Gehörte doch ein großer Teil der Traumleute früher zu den ständigen Gästen der Sanatorien und Heilanstalten.“[266]

Wenn Kubin hier Klima und Sanatorien anspricht, stellt sich auch die Frage nach den Ursachen der Neurasthenie. Viele Sanatorien warben mit ihrer ruhigen Lage in abgelegenen Regionen außerhalb von Großstädten. Impliziert ist damit ganz klar, dass Lärm, Geschwindigkeit, Hektik, alles verkörpert im neuen Typus der Großstadt, als zentrale Ursachen des Nervenleidens zu sehen seien. Belegt werden konnte dies selbstverständlich nie, und es gab durchaus Zweifel und Kritik an der „Modernitätsthese“. George M. Beard gehörte in jedem Fall zu deren Anhängern. In

---

264 Gemeinhin gilt der amerikanische Mediziner George M. Beard als „Erfinder“ des Neurasthenie-Begriffs. Zweifellos wurde der Begriff („neurasthenia“) auch schon zuvor in verschiedenen Zusammenhängen verwendet. Beard war es, der damit ein bestimmtes, von ihm als neu dargestelltes Krankheitsbild umriss, das sich im Auftreten einer Vielzahl teils sehr unspezifischer Symptome zeigte, die Beard unter dem Begriff der „Nervenschwäche“ oder Neurasthenie zusammenfasste. Sein erster Aufsatz, der den Begriff im Titel trug, erschien 1869, 1881 folgte die stärker wahrgenommene Monographie American Nervousness. Its Causes and Consequences. A supplement to Nervous Exhaustion (Neurasthenia), New York 1881.

265 Vgl. Radkau, Zeitalter der Nervosität, 13 ff.

266 Kubin, Die andere Seite, 25.

„American Nervousness“ suchte er nach den Ursachen für die seiner Meinung nach so rasche Verbreitung der Nervenschwäche und fand sie in den Ausprägungen der „modernen Zivilisation“:

> „The chief and primary cause of this development and very rapid increase of nervousness is modern civilization, which is distinguished from the ancient by these five characteristics: steampower, the periodical press, the telegraph, the sciences and the mental activity of women.“[267]

Obwohl Beard die Neurasthenie als „amerikanische Krankheit“ bezeichnete, fanden seine Arbeiten ungewöhnlich schnelle Rezeption in Europa, speziell im deutschsprachigen Raum. Im Vorwort der deutschsprachigen Ausgabe seines bereits 1881 ins Deutsche übersetzten Hauptwerks heißt es, die Relevanz des Werkes und seiner Übersetzung ins Deutsche begründend:

> „Vorliegendes Werk, dessen erste Auflage von fünfzehnhundert Exemplaren in kaum vier Wochen vergriffen war, behandelt denjenigen Krankheitszustand, der in den letzten Decennien nicht nur in Amerika, sondern auch bei uns in Deutschland eine solche Verbreitung gewonnen hat, dass jeder Praktiker auf seinem Wege ihm täglich mehrfach begegnet. Die grossen Ansprüche, welche die Gegenwart an alle Berufs- und Gesellschaftskreise stellt, die Anforderungen der Schule, die gerade in der gefährlichen Zeit der Körperentwicklung sich steigern, der Wettlauf späterer Jahre nach äusseren Zielen, der wachsende Lärm der Städte – kurz die moderne Civilisation mit ihren täglich zunehmenden Bedürfnissen und täglich steigenden Anstrengungen, sie zu befriedigen – alle diese Momente vereinigen sich, um der lebenden Generation grössere Anspannung und stärkeren Verbrauch ihrer Kräfte aufzunöthigen. Eine natürliche Folge dieses intensiveren Lebens daher ist die raschere Erschöpfung, die geringere Widerständigkeit, die weitere Verbreitung der sogenannten Nervosität.“[268]

Mit seiner Argumentation lag Beard also im Trend der sich auch in Europa am Vormarsch befindlichen kulturpessimistischen Modernitätskritik, was mit ein Grund für die rasche und positive Rezeption seiner Arbeiten gewesen sein dürfte. Auf weiten Strecken kritisch gegenüber Beard zeigte sich Sigmund Freud, der in verschiedenen Abhandlungen in den 1890er-Jahren die Ursache der neurasthenischen Störung

267 Beard, American Nervousness, VI.

268 George M. Beard, Die Nervenschwäche (Neurasthenia), ihre Symptome, Natur, Folgezustände und Behandlung: mit einem Anhang, Leipzig 1883 [EA: 1881], o. S. (Vorwort des Übersetzers).

weniger in der modernen Zivilisation als vielmehr im unterdrückten sexuellen Trieb ortete.[269]

Der Neurastheniker – üblicherweise wurde er männlich gedacht[270] – verfügte grundsätzlich über keinen eindeutig beschreibbaren Typus. Ein Handbuch der Neurasthenie von 1893 versuchte sich in einer Berufsstatistik der Betroffenen, wonach vorwiegend Kopfarbeiter verschiedenster Branchen (Kaufleute, Beamte, Lehrer, Studenten) von der neuen Nervenschwäche betroffen gewesen seien.[271] Bis zur Jahrhundertwende sollte sich dieses Bild ändern – Radkau spricht von einer „Demokratisierung" der Neurasthenie –, zunehmend waren auch Arbeiterinnen und Arbeiter von der Krankheit erfasst. Eine Entwicklung, die möglicherweise weniger mit der tatsächlichen Betroffenheit als vielmehr mit der gesteigerten Wahrnehmung zu tun hat.[272] Fakt ist, dass die Diagnose der Neurasthenie immer weiter gefasste Bevölkerungsteile umfasste und als „Zeiterkrankung" für die Betroffenen weniger Stigmatisierung mit sich brachte als andere psychiatrische Diagnosen. Letztlich hafteten der Neurasthenie sogar durchaus positive Bewertungen an: Der Neurastheniker und die Neurasthenikerin durften sich als Träger charakterlicher Zuschreibungen wie besonderer Sensibilität und geschärfter Sinneswahrnehmung verstehen.

Damit stellt sich die Frage nach der Rolle der Neurasthenie in Künstlerkreisen, denn es zeigt sich, dass zahlreiche Künstlerstereotype sich als hochgradig kompatibel mit typologischen Merkmalen der Neurasthenie erweisen, wie eben beispielsweise die erhöhte Sensibilität. Daneben galten Neurastheniker in ihrer Unruhe auch als durchaus produktiv. Sofern die Nervosität nicht zu stark und lähmend auftrat, konnte sie bei KünstlerInnen auch kreativitätsanregend gedacht werden. Ganz in

269 Vgl. dazu die Ausführungen bei Peter Gay, Das Zeitalter des Doktor Arthur Schnitzler. Innenansichten des 19. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 2002, 171 f. Weitere Gegenmodelle zur Modernitätsthese beschreibt auch Hans-Georg Hofer in Nervenschwäche und Krieg, 121 ff.

270 Zum Zusammenhang des Neurasthenie- und Geschlechterdiskurses um 1900 vgl. Hofer, Nervenschwäche und Krieg, 161 ff. Zweifellos wurde die Diagnose Neurasthenie auch bei Frauen gestellt, die vor allem in Bezug auf die Modernitätsthese georteten auslösenden Faktoren seien aber in männlichen Lebensläufen stärker virulent, so eine zeitgenössisch-medizinische Begründung für ein angeblich stärkeres Auftreten bei Männern. Verwiesen werden kann in diesem Zusammenhang auch noch darauf, inwieweit die Begrifflichkeit der Neurasthenie auch die für Männer „unzumutbare" Diagnose einer weiblich assoziierten „Hysterie" ersetzen konnte.

271 Vgl. Radkau, Das Zeitalter der Nervosität, 215.

272 Eine soziale Differenzierung blieb zweifellos weiterhin bestehen: Neurasthenie galt generell eher als „bürgerliches Phänomen", dessen Betroffene in teuren Privatsanatorien verweilten. Der Ruf nach öffentlichen Nervenheilanstalten wurde daher in den 1890er-Jahren immer lauter. Es ist davon auszugehen, dass weniger begüterte PatientInnen mit neurasthenischen Beschwerden häufiger als „geisteskrank" in psychiatrischen Anstalten landeten. Vgl. dazu auch Radkau, Zeitalter der Nervosität, 215 ff.

diesem Sinne schrieb Alfred Kubin an einen jungen tschechischen Kollegen über sich:

> „Und die Kraft ist auch der Ursprung der Kunst, doch die Nerven produzieren dann die verfeinerte Kunstempfindung. Ich, Kubin, bin ein Märtyrer der Nerven, und damit auch Schaffender und Genießer in der Feinheit derselben."[273]

Von den in dieser Studie analysierten KünstlerInnen verstand sich vor allem Alfred Kubin selbst als Paradefall eines Neurasthenikers. Der Begriff der „Nerven" dominierte seine umfangreiche Korrespondenz mit Freunden und Kollegen – wie im obigen Beispiel sichtbar auch noch zu einem Zeitpunkt, als die Neurasthenie als „Modediskurs" schon lange keinen Bestand mehr hatte. Kubin verwendete für sich selbst auch häufig die Bezeichnung des Hypochonders, wobei die Hypochondrie durchaus als Vorläufer des Neurasthenie-Konzepts verstanden werden kann.[274] In Kombination mit seiner nostalgischen Haltung zur Vergangenheit bezeichnete er sich einmal sogar als „k. k. österreichischen Hypochonder". 1934, ein Jahr höchster politischer Unruhe, schrieb er an seinen Verleger Reinhard Piper:

> „Mir geht es so gut als es einem alten k. k. österr. Hypochonder gehen kann – [...] Hauptsache ist dabei dass der Körper des Zeichners diese 3 Eigenschaften reichlich besitzt: 1. ein Falkenauge 2. die Hand eines Chirurgen 3. den Arsch eines Schusters – des Zeichners Seele hingegen ist komplizierter –"[275]

„Des Zeichners Seele" – über Seelenbefinden und Nervenzustand reflektierte Kubin unaufhörlich. Auch das ein Merkmal, das NeurasthenikerInnen zugeschrieben wurde: Eine besonders intensive Selbstbetrachtung, in der das Denken vorwiegend um die eigene Befindlichkeit kreist. Auch hier findet sich somit wieder ein Anknüpfungspunkt, der den Neurastheniker in die Nähe des Künstlertypus, insbesondere in seiner Ausformung des zeitgenössischen Genialitätstypus, bringt. Radkau spricht davon, dass „der Kult der Nerven […] in den Bannkreis der Dekadenz und ihrer snobistischen Egozentrik" geriet.[276] Tatsächlich gehörten Neurasthenie und der Topos der überspannten Nerven zum Repertoire der Zuschreibungen des modernen Künstlers.

273 AK an František Holešovský, 18.11.1943, zit. nach Holešovský, Alfred Kubin und die tschechische Kunst, 87.

274 Vgl. Radkau, Zeitalter der Nervosität, 34.

275 AK an Reinhard Piper, Zwickledt 5.1.1934, zit. nach Kubin/Piper, Briefwechsel, 329.

276 Vgl. Radkau, Zeitalter der Nervosität, 268.

Dieses Topos bediente sich auch Oskar Kokoschka, der den Begriff der Nerven ebenfalls häufig verwendete. Wie sehr ein Leiden an den Nerven bzw. eine möglicherweise bis zum „Irrsinn“ gesteigerte psychische Disposition zum Repertoire eines Künstlers des Fin de Siècle auch in Kokoschkas Verständnis gehörte, zeigt sehr anschaulich eine Briefstelle aus dem Jahr 1911, in der er seinem Konkurrenten Max Oppenheimer vorwirft, seinen „Entwicklungsgang“ für sich zu beanspruchen, und dieser wird wie folgt charakterisiert:

> „[…] *er* wurde in der Kunstschau entdeckt, *er* ist seit dem der Outsider, [der] von der Kritik beschmutzt wird, *er* rückt in die Nähe ‚Grünewalds‘, *er* ist der einzige Moderne in Wien, *er* sieht Gespenster, geheimste Seelenleiden, *er* wühlt mit Vorliebe in Wunden, *er* wird im Irrsinn enden.“[277]

Ob und in welcher Intensität Kokoschka bereits vor dem Ersten Weltkrieg, wo er durch einen *shell shock* zum „Kriegsneurastheniker“ wurde und sich einem langen Sanatoriumsaufenthalt unterziehen musste,[278] von neurasthenischen Beschwerden betroffen war, ist schwer beantwortbar. Seine diesbezüglichen Aussagen wirken mehr dem vorherrschenden Diskurs vom nervösen Künstler geschuldet, in manchen Aussagen verweist er aber auf konkrete Leidenswahrnehmungen, wie beispielsweise in einem Schreiben an Herwarth Walden 1912:

> „Die Versendung der Bilder scheitert an meiner intensiven Nerven-Krankheit.“[279]

Die zeitgenössischen Forschungen und Entdeckungen im Bereich der Elektrizität haben den Neurasthenie-Diskurs wesentlich geprägt, George Miller Beard war an der Entwicklung von Elektrotherapiemethoden zur Behandlung der Neurasthenie beteiligt. Die Vorstellung von Nerven, die ähnlich wie in Stromleitungssystemen Impulse weiter geben, löste die davor bestehende Vorstellung von Nerven als Art mechanisches Muskelsystem ab. Dieses Bild der gleichsam elektrifizierten Nerven nahm auch Kokoschka auf. 1912 schrieb er an Alma Mahler:

> „Alma, ich bin so mit Dir zusammen in der Nacht, daß ich Dich zu riechen und anzugreifen glaube, und in der Frühe hat meine arme Familie sehr zu leiden, weil ich zu sehr laut

277 OK an Herwarth Walden [Wien, Mai/Juni 1911], zit. nach Kokoschka, Briefe I, 20. Hervorhebung im Original.

278 Vgl. dazu Kapitel 4.2.2.

279 OK an Herwarth Walden [Wien, 21.4.1912], zit. nach Kokoschka, Briefe I, 31.

> schreie und zu heftig und scharf mit ihnen bin. […] Meine arme Mutter leidet jetzt sehr unter meiner Elektrizität, die Entladungen braucht, damit ich tagsüber klare Nervenherrschaft behalte."[280]

In Kokoschkas Selbstaussagen finden sich somit – auch schon vor dem Ersten Weltkrieg – Narrative, die auf den dominanten Nervendiskurs verweisen. Was sich dezidiert nicht findet, sind Hinweise auf die so genannte Modernitätsthese, das heißt den Zusammenhang zwischen Nervenschwäche und beschleunigter Welt. Während sich Kokoschka in seiner zu Lebensende verfassten Autobiographie über lange Strecken äußerst technologie- und modernekritisch gibt, taucht ein solcher Diskurs in früheren Aussagen noch kaum auf und scheint in Hinblick auf die Wahrnehmung seiner nervlichen Konstitution nicht relevant.

Joachim Radkau verwies in seiner Studie darauf, dass Neurastheniker von vielerlei Ängsten geprägt gewesen seien, politische Ängste aber keine oder nur eine verschwindende Rolle gespielt hätten: „Bei den Vorkriegsneurasthenikern war die Angst vor den Folgen der Onanie unendlich viel größer als die Angst vor Krieg."[281] Vieles spricht aber dafür, eine starke Verbindung zwischen Krieg und Neurasthenie zu ziehen (auch schon für die Zeit vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs), wie dies Hans Georg Hofer in seiner Studie nachdrücklich dargestellt hat.[282] Im Falle des Neurasthenikers Alfred Kubin lässt sich aus seinen Selbstaussagen schließen, dass der jeweilige Zustand seiner Nerven sehr wohl von politischen Stressfaktoren abhängig war. Sowohl bei Ausbruch und Fortgang des Ersten wie auch Zweiten Weltkriegs, aber auch bei anderen belastenden politischen Vorgängen, verschlechterte sich nach seiner Darstellung sein nervlicher Zustand. Besonders der Ausbruch des Ersten Weltkriegs, als Kubin direkt von einer möglichen Kriegsdienstverpflichtung betroffen war, war für ihn eine große nervliche Belastung. Gleichzeitig war es aber gerade sein psychischer Gesundheitszustand, der für eine dauerhafte Untauglichkeit und damit die Befreiung vom Kriegsdienst verantwortlich war.

Sowohl für Kubin wie für Kokoschka nahm der Topos der Nerven somit eine zentrale und in vielen Facetten äußerst zeittypische Rolle ein. Bei beiden darf die „Nervosität" als konstituierendes Element ihrer eigenen Konstruktion einer Künstlerpersönlichkeit betrachtet werden, in der die „übersteigerten Nerven" zwar eine individuelle Lebensbelastung, aber kein gesellschaftlich stigmatisiertes Defizit dar-

---

280 OK an Alma Mahler [Wien] 29.4.12, zit. nach Kokoschka, Briefe I, 34.

281 Radkau, Das Zeitalter der Nervosität, 424.

282 George M. Beard entwickelte seine Thesen zum Krankheitsbild der Neurasthenie aus seinen Erfahrungen im amerikanischen Bürgerkrieg, vgl. dazu Hofer, Nervenschwäche und Krieg, 46 ff.

stellten, sondern ganz im Gegenteil zum feinnervigen und sensiblen Künstlertypus der Moderne konstitutiv dazugehörten. Im Falle von Kubin zeigt sich auch das zeittypische Neurastheniker-Profil, das mit einer kulturpessimistischen Modernitätskritik in Verbindung zu bringen ist. Anders bei Kokoschka, bei dem sich ein solcher Zusammenhang nicht finden lässt. Im Falle von Kokoschkas Neurasthenie ist zwischen Vorkriegs- und Kriegszeit zu unterscheiden: Waren Verweise auf seinen Nervenzustand vor 1914 noch stark dem bereits beschriebenen Künstlerbild verhaftet, litt der Künstler ab 1916 unter einer „klassischen" Kriegsneurasthenie – auf die in dieser Studie noch näher eingegangen werden wird –, für die andere Ursachen gelten als für die Erscheinungen in der Zeit davor.

## 3.3 Esoterik – Spirituelle Sinnsuche im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert

„[…] die Moderne verträgt sich mit nahezu jedem Glaubensbekenntnis einschließlich Konservativismus oder gar Faschismus und mit nahezu jedem Dogma, vom Atheismus bis hin zum Katholizismus."[283]

Mit der obigen Feststellung räumt Peter Gay mit dem verbreiteten Irrtum in Bezug auf die Moderne auf, wonach diese – ausgehend von ihrem avantgardistischen Anspruch – mit nichtmodernen Phänomenen, wozu auch religiös-spirituelle Aspekte aller Art zu zählen sind, nicht vereinbar sei. Der von Gay genannten Bandbreite von Atheismus bis Katholizismus sind unbedingt auch alle spirituell-religiösen Strömungen zuzuordnen, die sich unter den Schlagwörtern Esoterik oder Okkultismus fassen lassen. Auch und gerade Intellektuelle und KünstlerInnen wandten sich verstärkt zeitgenössischen Esoterikströmungen zu, was nur auf den ersten Blick verwundern mag. Für den Bereich der Kunst scheint sogar ein besonderes Naheverhältnis gegeben, dem in den letzten Jahrzehnten von der (kunsthistorischen) Forschung verstärkt nachgegangen wird.[284] Monika Wohlrab-Sahr spricht von der Kunst sogar als „Verbündete" für das Okkulte, da deren Rolle darin bestehe, „das Prekäre und

283 Gay, Moderne, 24.

284 Vgl. z.B. Kunsthalle Schirn/Veit Loers (Hg.), Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900–1915, Ostfildern 1995; Astrid Kury, „Heiligenscheine eines elektrischen Jahrhundertendes sehen anders aus …". Okkultismus und die Kunst der Wiener Moderne, Wien 2000; Priska Pytlik, Okkultismus und Moderne. Ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900, Paderborn 2005; Anna Lux/Sylvia Paletschek, Editorial. Okkultismus in der Moderne: Zwischen Wissenschaft, Religion und Unterhaltung, in: *Historische Anthropologie. Kultur – Gesellschaft – Alltag* 21 (2013).

Ungelöste der menschlichen Existenz künstlerisch zum Ausdruck zu bringen.“[285] Ein zentrales Motiv zur Erklärung der Anziehungskraft von esoterisch-spirituellen Strömungen für die Kunst der Moderne lässt sich über den Begriff des Unsichtbaren finden. Die KünstlerInnen der Moderne suchten nach der Darstellung des Nicht-Sichtbaren, für die von der Wissenschaft neu hinterfragten oder gänzlich aufgelösten Kategorien von Raum und Zeit mussten künstlerisch neue Darstellungsformen gefunden werden. Der Wunsch, dem Wesen auf den Grund zu gehen und der Anspruch, die neuen Fragen der Zeit künstlerisch umzusetzen, begründen die Attraktivität esoterischer Bewegungen speziell für Kunstschaffende.

Die Begriffe Esoterik und Okkultismus verlangen nach einer Definition. Eine solche ist allerdings nicht so leicht und eindeutig zu geben, schon gar nicht wenn man zeitliche Bedeutungsverschiebungen mitreflektiert. Der heute gängigere Begriff der Esoterik umfasst(e) und meint(e) vieles. Seine eigentliche Wortbedeutung, vom griechischen *esōterikós (ἐσωτερικός)* kommend, führt zum bereits genannten „Nicht-Sichtbaren“, nämlich zum „Innerlichen“. In der aktuellen Definition des Brockhaus wird Esoterik wie folgt definiert: „Esoterik [zu griechisch esōterikós ‚innen‘, ‚innerlich‘] *die,* gegenwärtig in doppeltem Sinn gebrauchter Begriff: 1. als Sammelbezeichnung für okkulte Praktiken, Lehren und Weltanschauungsgemeinschaften (Okkultismus), 2. für ‚innere Wege‘, bestimmte spirituelle Erfahrungen zu erlangen, die von einer bloß ‚äußeren‘ Befolgung von Dogmen und Vorschriften zu unterscheiden sind. Wenn diese allerdings selbst auf Geheimlehren und okkulte Praktiken zurückgreifen, liegt wieder die erste Bedeutungsvariante vor.“[286]

Die Brockhaus-Definition verweist bereits auf die teils synonyme Verwendung mit dem Begriff des Okkultismus, der im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert stärkere Verwendung für jene Phänomene fand, die wir heute unter dem Begriff der Esoterik fassen würden. Ich werde daher im Folgenden vor allem den Begriff Okkultismus verwenden, der seine Herkunft aus dem lateinischen *occultus* für geheim, verborgen bezieht und laut gegenwärtiger Brockhaus-Definition als „zusammenfassende Bezeichnung für weltanschauliche Richtungen und Praktiken, die beanspruchen, das Wissen von und den Umgang mit den unsichtbaren, geheimnisvollen und von der Wissenschaft noch unerforschten Seiten der Natur und des menschlichen

285 Monika Wohlrab-Sahr, Entwicklungstendenzen des Okkulten. Wiederkehr des Verdrängten oder funktionale Differenzierung?, in: *Historische Anthropologie. Kultur – Gesellschaft – Alltag* 21 (2013) 3, 456–463, 460.

286 Brockhaus Wissensservice, Stichwort Esoterik, abrufbar unter https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/esoterik (2.9.2019).

Geistes besonders zu pflegen", zu verstehen ist.[287] Als zeitgenössische Definition des späten 19. Jahrhunderts mag jene dienen, die der Okkultismusforscher und Schriftsteller Carl Kiesewetter in seiner 1891 erschienenen „Geschichte des Neueren Occultismus" gegeben hat:

> „Ich verstehe unter occulten Vorgängen alle jene von der offiziellen Wissenschaft noch nicht allgemein anerkannten Erscheinungen des Natur- und Seelenlebens, deren Ursachen den Sinnen verborgene, occulte, sind, und unter Occultismus die theoretische und praktische Beschäftigung mit diesen Thatsachen, resp. deren allseitige Erforschung."[288]

Für Kiesewetter war Okkultismus als „Kollektivbezeichnung alles in die übersinnliche Sphäre Gehörenden"[289] am besten geeignet. Er wandte sich damit gegen Carl du Prel, der den „Sammelnamen Spiritismus" befürwortete, der für Kiesewetter nur einen Teil des Gesamtphänomens bezeichnete, nämlich „Vorgänge, deren Ursache nicht im belebten Organismus zu suchen ist". [290] Den zeitgenössisch weit verbreiteten Begriff der „Mystik", den beispielsweise auch Alfred Kubin verwendete, lehnte Kiesewetter ebenfalls ab, weil dieser bereits besetzt sei durch eine spezielle religiöse Ausrichtung. Nur der Vollständigkeit halber sei noch darauf verwiesen, dass auch der Begriff der „Magie" Kiesewetter unzureichend erschien für die Gesamtheit der „occulten" Vorgänge. Kiesewetter positionierte den Okkultismus außerhalb des Religiösen und wies ihm eine prinzipielle Konfessionslosigkeit zu,[291] was – wie noch zu zeigen sein wird – eine Kompatibilität okkulter Interessen mit verschiedenen konfessionellen oder religiösen Lehren ermöglichte. Die Debatte zeigt, dass es zeitgenössisch keine übereinstimmenden Definitionen und Abgrenzungen für jene Begrifflichkeiten gab, die sich im weiten Sinne unerklärbaren, übersinnlichen, als Geheimwissen markierten Phänomenen widmeten.

Okkulte Praktiken begleiten die Menschheitsgeschichte. Das hier interessierende Phänomen setzte als moderner Okkultismus verstärkt im 19. Jahrhundert ein, als sich verschiedene Bewegungen, der okkulten Idee zufolge oft als Geheimgesellschaften oder Geheimorden organisiert, mit den mehr oder minder rätselhaften Phänomenen des Seins auseinandersetzten. Hatten die in Europa etablierten Reli-

287 Brockhaus Wissensservice, Stichwort Okkultismus, abrufbar unter https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/okkultismus (2.9.2019).

288 Carl Kiesewetter, Geschichte des neueren Occultismus. Geheimwissenschaftliche Systeme von Agrippa von Nettesheym bis zu Carl du Prel, Leipzig 1891, XI.

289 Kiesewetter, Geschichte des neueren Occultismus, XII.

290 Kiesewetter, Geschichte des neueren Occultismus, XII.

291 Kiesewetter, Geschichte des neueren Occultismus, XII.

gionsgemeinschaften mit dem Geist der Aufklärung im Bereich der Geistes- und Kulturgeschichte an Legitimität und Attraktivität verloren, begab man sich im 18. und 19. Jahrhundert auf die Suche nach neuen spirituellen Quellen, wobei die fernöstlichen, asiatischen Religionen in das Blickfeld der europäischen Intellektuellen rückten. Bewegungen wie die Ende des 19. Jahrhunderts entwickelte Theosophie führten alte und neue, westliche und östliche religiöse Lehren und traditionellen „Aberglauben" zusammen. Gerade um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert war das Angebot an Heilslehren besonders groß, entsprechend der These, dass in Zeiten rascher gesellschaftlicher und politischer Umbrüche das Bedürfnis nach spiritueller Sinnsuche besonders hoch ist.

In einem 1922 herausgegebenen Werk, das sich der Geschichte der okkulten Forschung widmete, teilte der Autor Charles Richet die Entwicklung derselben in verschiedene Phasen: Nach einer „mythischen Periode" folgte seiner Einteilung gemäß eine „magnetische Periode", die 1778 durch die Tätigkeit Franz Mesmers in Paris eingeleitet worden war.[292] 1847 markierte für Richet schließlich den Beginn der „spiritistischen Periode",[293] die in den 1870er-Jahren laut Autor in eine „wissenschaftliche Periode" übergehen sollte, von der man sich nun durch naturwissenschaftliche Experimente Klärung und Loslösung von abergläubisch-okkulten Ideen erhoffte.[294]

Diese Darstellung verweist auf die nicht immer gegebene Grenze zwischen einer naturwissenschaftlichen und okkultistischen Annäherung an bislang unerklärbare Phänomene. Unsichtbare „Strahlen und Strömungen"[295] standen in deren Zentrum. Entdeckungen wie die Röntgenstrahlung, die Nutzung von Elektromagnetismus für telegraphische Übertragung oder die Erforschung der Radioaktivität beflügelten um 1900 die Wissenschaft, aber auch die okkulten Theorien. Die naturwissenschaftli-

292 Franz Mesmer (1734–1815) entwickelte als Arzt Therapiemethoden, die auf der Grundannahme eines den Menschen umgebenden magnetischen „Fluidums" basierten. Die von ihm begründete Heilmethode wurde als „Mesmerismus" bekannt und gab der weiteren Entwicklung okkulter Praktiken, vor allem auch im Bereich der Hypnose, wesentliche Impulse. Vgl. u.a. Horst E. Miers, Lexikon des Geheimwissens, München 1993, 419 f.

293 1847 sollen im Haus des amerikanischen Methodistenpredigers John D. Fox Klopfgeräusche wahrgenommen worden sein, die als Botschaften von Verstorbenen interpretiert wurden. Es folgten öffentliche Vorführungen und ein regelrechter Boom spiritistischer Praktiken („Tischrücken") in den USA und in Europa. Spiritismus ist somit nicht mit Okkultismus gleichzusetzen, sondern nur ein Teilbereich, der speziell mit der Kontaktaufnahme mit Verstorbenen verbunden ist. Vgl. Pytlik, Okkultismus und Moderne, 37 ff; Miers, Lexikon des Geheimwissens, 583 ff.

294 Die Einteilung stammt aus Charles Richets „Traité de métapsychique" (1922), vgl. Eberhard Bauer, Spiritismus und Okkultismus, in: Kunsthalle Schirn/Loers (Hg.), Okkultismus und Avantgarde, 60–80.

295 Christoph Asendorf, Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900, Gießen 1989.

chen Entdeckungen standen nicht immer im Widerstreit zur okkulten Bewegung, sondern wurden von dieser vielmehr für ihre Zwecke vereinnahmt. Carl du Prel (1839–1899), Philosoph und Verfasser zahlreicher populärer okkultistischer Schriften, postulierte: „Der Occultismus ist nur unbekannte Naturwissenschaft. Er wird bewiesen werden durch die Naturwissenschaft der Zukunft."[296] Tatsächlich versuchten viele Wissenschafter der Zeit, wie beispielsweise der bereits genannte Charles Richet, der als Mediziner 1913 den Nobelpreis erhielt, sich unerklärbaren Phänomenen wissenschaftlich zu nähern, wofür der Begriff des wissenschaftlichen oder kritischen Okkultismus (später auch Parapsychologie) eingeführt wurde.[297]

Wie unscharf die Grenze zwischen Wissenschaft und „Pseudowissenschaft" oft gezogen wurde,[298] wird im Folgenden noch an einer Episode aus der Biographie des Künstlers Aloys Wach aufgezeigt werden, dessen Engagement für Experimente zur Suche einer geheimnisvollen „Urkraft" in den 1920er-Jahren exemplarisch die hier genannten Fäden aufnimmt. Neben Aloys Wach, der ein ausgeprägtes Interesse an esoterischen Themen hatte, ist von den hier untersuchten Künstlern noch Alfred Kubin zu nennen, der stark in den zeitgenössischen Esoterik-Diskurs eingebunden war. Ähnlich wie Wach war Kubin ein Suchender nach Sinn und Wesen des Seins und studierte zahlreiche Schriften, von klassischer Philosophie bis hin zu Werken, die sich mit Spiritismus und ähnlichen Phänomenen beschäftigten. Ausgehend von diesem gemeinsamen Interesse verwundert es, dass Wach und Kubin, noch dazu beide im oberösterreichischen Innviertel wohnhaft, keinen intensiven Kontakt zueinander hatten. Die wenige Korrespondenz verweist darauf, dass sie einander nie persönlich kennengelernt haben.[299] Umso interessanter ist der Fund eines Briefes von Alfred Kubin an Aloys Wach, in dem Kubin eine Einladung Wachs zu einer Séance mit großem Bedauern ablehnte.[300] Spiritistische Sitzungen waren im Umfeld beider Künstler keine Seltenheit, Kubins katholisch-fromme Haushälterin hielt das „verrückte Tischchen", das in Kubins Bauernstube in Zwickledt einen fixen Platz

296 Carl du Prel 1893, zit. nach Bauer, Spiritismus und Okkultismus, 60. Zu Carl du Prel vgl. auch Miers, Lexikon des Geheimwissens, 494.

297 Vgl. Lux/Paletschek, Okkultismus in der Moderne, 316.

298 Vgl. Dirk Rupnow/Veronika Lipphardt/Jens Thiel/Christina Wessely (Hg.), Pseudowissenschaft. Konzeptionen von Nichtwissenschaftlichkeit in der Wissenschaftsgeschichte, Frankfurt am Main 2008.

299 ONB, Teil-NL Wach, Mappe 624/99, Alfred Kubin. Die dort erhaltenen Schriftstücke Alfred Kubins verweisen auf ein eher distanziertes Verhältnis. In den Briefen geht es v.a. um geschäftliche Belange bezüglich der Innviertler Künstlergilde. In einem Beileidsschreiben nach Wachs Tod im Jahr 1940 bedauert Kubin gegenüber der Witwe, den Kollegen Aloys Wach nie persönlich kennengelernt zu haben. AK an Käthe Wachlmayr, Wernstein 16.12.1940.

300 ONB, Teil-NL Wach, Mappe 624/99, Alfred Kubin, AK an AW, 23.11.1926.

hatte, für „Teufelszeug".[301] Kubins Schwager Oscar A. H. Schmitz, den er bereits vor der Heirat mit dessen Schwester Hedwig aus den Münchner Kreisen kannte und der später regelmäßiger Gast in Zwickledt war, berichtete in seinen Tagebüchern über die Teilnahme an spiritistischen Sitzungen. In Tagebucheinträgen aus dem Jahr 1896 von Schmitz heißt es:

> „Wolfskehl und Fuchs waren hier. Mit ihnen, Philips und Richard eine spiritistische Sitzung. Wieder ist Großpapa erschienen. Mit Wolfskehl sprach er mittelhochdeutsch: ‚Baccalaureus betriege Dich nicht den Ehgemahl ei befehet Dein Geschmacke, femebige ah zerbricht – Geilheit hindert Dich an allem Ehegemahl.' Wolfskehl ist gerade verlobt. Auf unsere Fragen wurde geantwortet, ich sei der stärkste im Geist, der Tisch kam bis zu mir, obwohl ich im Augenblick nicht an der Kette teilnahm. […] Wir haben eine Anzahl sehr interessanter spiritistischer Sitzungen gehabt. Mir scheint, daß die geklopften Buchstaben doch eher Manifestationen unseres Unbewußten sind."[302]

Während die spiritistische Bewegung bis in die 1840er-Jahre zurückreicht, entstand jene Bewegung, die für Künstler- und Intellektuelle in Bezug auf philosophische und Glaubensfragen besondere Faszination ausübte, die theosophische Bewegung, erst in den 1870er-Jahren. 1875 gründeten Helena Blavatsky und Henry Steel Olcott in New York die Theosophische Gesellschaft, 1879 verlegte die Gesellschaft ihre Zentrale in das indische Madras. Viele Elemente der indischen Religionen, das heißt speziell aus Buddhismus und Hinduismus, wurden von der Theosophie aufgenommen. Die beiden theosophischen „Bibeln", das 1877 von Blavatsky herausgegebene Werk „Isis Unveiled"[303] und das 1888 erschienene „The Secret Doctrine",[304] erwiesen sich als Kompilationen der okkulten und religionswissenschaftlichen Literatur des 19. Jahrhunderts, wobei nicht nur Ideen übernommen und neu gemixt wurden, sondern bestehende Literatur einfach abgeschrieben wurde, wie für tausende Passagen nachgewiesen werden konnte.[305] Dies sorgte bereits zu Lebzeiten Blavatskys für Aufsehen und manche TheosophInnen wandten sich auch von ihr und der Gesellschaft ab, generell waren die Anschuldigungen gegen Blavatsky aber nicht hinderlich für eine breite Rezeption ihres Werks. Auch Alfred Kubin entwickelte ein intensives In-

301 Mairinger, Meine Verehrung, 119.

302 Schmitz, Das wilde Leben der Boheme, 141 (Einträge 23. u. 26.1.1898).

303 Helena Petrowna Blavatsky, Isis Unveiled, New York 1877 [dt.: Isis entschleiert. Ein Meisterschlüssel zu den alten und modernen Mysterien, Wissenschaft und Theologie, 2 Bde., Leipzig 1907–09].

304 Helena Petrowna Blavatsky, The Secret Doctrine, London 1888 [dt.: Die Geheimlehre, 4 Bde., Leipzig 1919].

305 Vgl. Miers, Lexikon des Geheimwissens, 116; Kury, „Heiligenscheine", 24.

teresse, das für ihn – wie für viele andere auch – schließlich eine Brücke zu östlichen Heilslehren darstellen sollte.

### 3.3.1 Alfred Kubin: Von der Ariosophie zum Buddhismus

> „Vor dem Buddhismus möcht ich aber ein bißchen Ihr Bedenken wachrufen, ich selbst habe schlimme Erfahrungen mit dieser Weltanschauung gemacht, – insoweit sie sich mit einem künstlerisch schaffenden Dasein nicht verträgt, es ist ein lückenloses aber steriles System, infolge seiner Stabilität fürs Alter prachtvoll geeignet.“ [306]

In Alfred Kubins Bibliothek finden sich dem bestehenden Inventar zufolge über 80 Werke, die der Kategorie „Religion, Mythologie, Mystik, Magie, Okkultismus, Orientalische Religionen und Philosophien“ zugeordnet sind.[307] Schon eine kurze stichprobenartige Überprüfung zeigt aber, dass die Zahl von einschlägigen Werken, die teilweise unter anderen Kategorien inventarisiert sind, noch wesentlich höher ist. Im Jahr 1910 empfahl Kubin seinem Freund Fritz von Herzmanovsky-Orlando auf dessen Frage nach wichtigen „mystischen Schriften“ eine ganze Reihe von Büchern. Diese Auflistung darf aus heutiger Forschungsperspektive als Glücksfall betrachtet werden: Weit über die individuell-biographische Fragestellung hinaus gewährt sie Einblick in die „Basislektüre“ esoterisch Interessierter des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Sie soll hier deshalb auch in ihrer Gänze angeführt werden:

> „Görres J., ‚die christliche Mystik‘ (5 Bd) ferners die Schriften von Jakob Böhme, Meister Ekkehard, Tauler, Angelus, Silesius, Ruysbroeck, Kues, Guyon u.s.w. fast alle bei Diederichs erschienen dortselbst auch Swedenborg.
> Paul Deussen, ‚Metaphysik‘, Veden, Upanischaden, Baghavat [sic] Gita, Laotse, Oldenbergs ‚Buddha‘, – Fechner ‚Zendavesta‘, ‚Nana‘ – Maeterlinck – (‚Weisheit u. Schicksal‘, ‚Schatz der Armen‘, ‚begr. Tempel‘), Mainländer, ‚Philos. d. Erlösung‘.
> Rudolf Kassner: ‚Tod Mystik u. Maske‘, ‚der ind. Idealismus‘, ‚die Moral der Musik‘.
> Kirkegard [sic]: ‚Entweder-Oder‘ ‚Stadien auf dem Lebensweg‘, ‚die Krankheit zum Tode‘, ‚Psychologie der Sünde‘.
> Weininger: ‚Über die letzten Dinge‘, Strindberg: + ‚Blaubuch‘ und + ‚neues Blaubuch‘, Lanz-Liebenfels: + ‚Theozoologie‘.

306 AK an Herzmanovsky-Orlando, 22.1.1908, zit. nach Herzmanovsky-Orlando, Briefwechsel, 11.
307 Marks, Inventar, Inv.-Nr. 4924–5007.

> Prentice Mulford: ‚der Unfug des Sterbens'.
> Apollonius von Tyana, H. v. Hofmannsthal: + ‚das Märchen der 632. Nacht'.
> Blavatzki: ‚Geheimlehre' (3 Bd.) Du Prel: ‚Räthsel des Menschen'
> Backofen [sic]: ‚Mutterrecht' ‚Gräbersymbolik'
> Mereschkowsky: + ‚Tolstoi u. Dostojewski'
> Bahnsen Julius: ‚der Widerspruch im Wissen u. Wesen der Welt' – ‚Charakterologie', ‚Mosaiken u. Silhouetten', ferners die Werke (nicht von Bahnsen): ‚Geheimbünde'– ‚die antiken Mysterien'.
> James Wobbermin: ‚die religiöse Erfahrung' –
> […] Viel M. [Mystik] kommt in Bulwers ‚Zanoni' vor, viel Kosmisches in Dickens, Vieles in Goethe, Garborg, Balzac, Dostojewski, Gogol u.s.w. ohne Ende. Rein mystische Schriften gibt es viele Tausende, Für sehr vorgeschrittene empfehle ich Bahnsen. – […] für Anfänger genügen die kl. theosophischen Sachen der Blavatzki [sic], Besant, Steiner, Hartmann, Deinhard. – Sehr schön ist auch die myst. Lyrik von R. M. Rilke – + ‚Stundenbuch', Marsh-Malo ‚das unheimliche Haus' ist auch gut – zu Bahnsen rate ich vorläufig direct ab."[308]

Kubins Empfehlungen umfassten das *who is who* der esoterischen Szene, angereichert mit Werken aus Philosophie und Phantastik. Die 1910 verfasste „Leseliste" weist dabei auch mehrere Schriftsteller und Werke auf, die einer völkischen, rechtsesoterischen Szene zuzuordnen sind, allen voran Jörg Lanz von Liebenfels, der Begründer der „ariosophischen" Bewegung. Die Ariosophie, entstanden in Wien im ausgehenden 19. Jahrhundert, verknüpfte theosophisches Gedankengut mit rassistisch-germanischen Vorstellungen. Verhaftet in einem kulturpessimistischen Diskurs imaginierten die Ariosophen eine Art paradiesischer Vorvergangenheit einer rassisch reinen Gesellschaft, die zerstört worden sei und mit Hilfe geheimer religiöser Orden wieder errichtet werden müsse. Nicholas Goodrick-Clarke und auch Wilfried Daim verwiesen auf den Einfluss, den die Wiener Ariosophen auf den frühen Nationalsozialismus und Adolf Hitler hatten.[309] Seit 1905 verlegte Lanz von Liebenfels als Sprachrohr der ariosophischen Bewegung die „Ostara"-Hefte,[310] einige Jahre zuvor hatte er den männerrechtlich-rassistischen Geheimorden der Neutempler

308 AK an Fritz Herzmanovsky-Orlando, 8.2.1910, zit. nach Herzmanovsky-Orlando, Briefwechsel, 45 f. Besonders wichtig erscheinende Bücher kennzeichnete Kubin mit einem +. Die genauen bibliographischen Angaben sowie Anmerkungen zu den Werken und Autoren ebd., 346–354.

309 Nicholas Goodrick-Clarke, Die okkulten Wurzeln des Nationalsozialismus, Graz 1997; Wilfried Daim, Der Mann, der Hitler die Ideen gab. Jörg Lanz von Liebenfels, Wien 1994.

310 Eine Übersicht über alle erschienenen Hefte und ihre Inhalte vgl. in Ekkehard Hieronimus, Lanz von Liebenfels. Eine Bibliographie, Toppenstedt 1991, 44 ff.

(Ordo Novi Templi) gegründet.[311] Im Selbstverständnis der Neutemplerbewegung verwoben sich esoterisch-theosophische, völkisch-rassistische, lebensreformistische und nicht zuletzt antifeministische Versatzstücke der Zeit. Auch Lanz von Liebenfels beschrieb „die Frau", ähnlich wie Otto Weininger, als vornehmlich triebhaftes Wesen, das durch ihre natürliche Promiskuität zum Niedergang der rassenreinen Gesellschaft beigetragen habe.[312] In der misogynen Argumentation mag neben verschiedenen anderen Grundtendenzen ein Anknüpfungspunkt liegen, aus dem auch Kubins Interesse an Lanz von Liebenfels entstanden war.

In Kubins Bibliothek befinden sich nicht nur zahlreiche Ausgaben der Ostara-Hefte,[313] sondern auch Liebenfels' erstes größeres Werk aus dem Jahr 1904, die „Theozoologie".[314] Darin hatte Lanz von Liebenfels eine krude Theorie entwickelt, nach der die ursprünglich reinen Gottmenschen durch sodomistische Triebhaftigkeit (des Weibes, in Gestalt von Eva) Menschenäfflinge, die so genannten „Sodomsäfflinge", hervorgebracht hätten. Durch die Dechiffrierung angeblicher Geheimcodes, die den alten Schriften, allen voran der Bibel, zugrunde lägen, ging Liebenfels der angeblichen Existenz der rassisch minderwertigen Tiermenschen bis in die Gegenwart nach. Nur durch künftige „Reinzucht" sei es möglich, das mit „Sodomswasser" vermischte Blut wieder „hinaufzuzüchten." Dies sei nach Liebenfels die Aufgabe der Männer, denn:

> „Gar niemand anderer als das buhlaffenlüsterne Weib hat die alten Kulturen umgebracht und es wird auch unsere Kultur zertrümmern, wenn wir Männer uns nicht bald besinnen."[315]

---

311 Ordenssitz wurde 1907 die Burg Werfenstein im oberösterreichischen Strudengau. Zu Ordensregeln und Entwicklung des Ordens vgl. u.a. Goodrick-Clarke, Die okkulten Wurzeln, 96ff.

312 Vgl. dazu die Selbstdefinition in *Ostara* Nr. 21, Wien 1908 (hier zit. nach 3. Auflage von 1929), wo es heißt: „Die ‚Ostara, Briefbücherei der Blonden' ist die erste und einzige illustrierte arisch-aristokratische und arisch-christliche Schriftensammlung, die in Wort und Bild den Nachweis erbringt, daß der blonde heldische Mensch, der schöne, sittliche, adelige, idealistische, geniale und religiöse Mensch, der Schöpfer und Erhalter aller Wissenschaft, Kunst, Kultur und der Hauptträger der Gottheit ist. Alles Häßliche und Böse stammt von der Rassenvermischung her, der das Weib aus physiologischen Gründen mehr ergeben war und ist, als der Mann. Die ‚Ostara, Briefbücherei der Blonden' ist daher in einer Zeit, die das Weibische und Niederrassige sorgsam pflegt und die blonde heldische Menschenart rücksichtslos ausrottet, der Sammelpunkt aller vornehmen Schönheit, Wahrheit, Lebenszweck und Gott suchenden Idealisten geworden." Ebd., 1.

313 Im Verzeichnis der Kubin-Bibliothek sind 27 Hefte angeführt. Vermutlich bezog Kubin die Hefte erst ab der Zeit des Ersten Weltkriegs, das früheste Heft ist die Nr. 26, allerdings aus der dritten Auflage von 1917, das letzte vorhandene Heft datiert mit 1919. Vgl. Marks (Hg.), Inventar, 200.

314 Liebenfels, Theozoologie.

315 Liebenfels, Theozoologie, 150.

Es bleibt bis zu einem gewissen Grad rätselhaft, inwiefern Kubin der pseudowissenschaftlichen Lanz von Liebenfels'schen Theorie der „Menschenäfflinge" ernsthaft anheimfallen konnte, fasziniert war er davon in jedem Fall und von einem starken Einfluss durch Lanz von Liebenfels auf Kubins Werk ist unbedingt auszugehen.[316] Nicht belegbar, und meines Erachtens auch nicht wahrscheinlich, ist hingegen eine gelegentlich behauptete Mitgliedschaft Kubins im ariosophischen Neutempler-Orden.[317]

Neben den Werken der Ariosophen und TheosophInnen las Kubin zahlreiche Schriften, die sich mit parapsychologischen Phänomenen auseinandersetzen, Bücher zur christlichen und jüdischen Religion und/oder Mystik und schließlich viele Werke, die sich mit indischer Geistesgeschichte und dem Buddhismus beschäftigen. Die erste Begegnung damit fand vermutlich über die Lektüre Schopenhauers statt. Schopenhauer, der in den vedischen Upanischaden, einer Sammlung indischer Weisheitssprüche, ein Pendant zu seiner eigenen philosophischen Welt sah und darauf auch mehrfach in seinem Werk verwies,[318] stellte für Kubin, gemäß seiner autobiographischen Darstellung, die erste ihn nachhaltig beeinflussende Lektüre dar, zu der er schon vor seinem Umzug nach München Kontakt gefunden hatte. Schopenhauer ist insofern von Relevanz, als dessen Auseinandersetzung mit indischer Philosophie als wichtige Wegmarke gilt für die weitere Verbreitung und Anziehungskraft buddhistischer und/oder hinduistischer Literatur in den Intellektuellen- und Künstlerkreisen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts.[319]

---

316 Der Einfluss der „Theozoologie" auf Kubin wurde in dieser Studie bereits in Bezug auf den Geschlechterdiskurs benannt. Eine ausführlichere Untersuchung, auch in Bezug auf Kubins Roman „Die andere Seite" erscheint lohnenswert. Die beiden Schlüsselbegriffe des Romans, „Demiurg" und „Zwitter", nehmen in der Lanz von Liebenfels'schen „Theozoologie" jedenfalls eine zentrale Rolle ein, insofern als dass bei Liebenfels die Aufhebung der Geschlechter und das Aufgehen in „zwitterhafte" Engelwesen als Wiederherstellung einer durch Sodomie zerstörten alten göttlichen Ordnung erscheint.

317 An verschiedenen Stellen wird in der Literatur – darunter auch in der Internet-Enzyklopädie Wikipedia, Eintrag Lanz von Liebenfels – darauf verwiesen, dass Kubin wie sein Freund Herzmanovsky-Orlando Mitglied des Neutempler-Ordens gewesen sei. Ein Beleg dafür kann im Fall von Kubin nicht vorgelegt werden. Vgl. die (allerdings unvollständige) Liste der Ordensmitglieder in: Hieronimus, Lanz von Liebenfels, 26 f.

318 Vgl. beispielsweise Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung. Erster Band, XII, Wiesbaden 1972 (EA 1819): „Ist er [Anm.: der Leser] aber gar noch der Wohlthat der Veda's theilhaft geworden, deren uns durch die Upanischaden eröffneter Zugang, in meinen Augen, der größte Vorzug ist, den dieses noch junge Jahrhundert vor den früheren aufzuweisen hat, indem ich vermuthe, daß der Einfluß der Sanskrit-Literatur nicht weniger tief eingreifen wird, als im 15. Jahrhundert die Wiederbelebung der Griechischen."

319 Vgl. Martin Baumann, „Importierte" Religionen: das Beispiel Buddhismus, in: Diethart Kerbs/Jürgen Reulecke (Hg.), Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1933, Wuppertal 1998, 513–522, 513.

Mit seiner Auseinandersetzung mit Schriften der indischen Heilslehre war Kubin somit auf der Höhe der Zeit. Wolfgang Martynkewicz hat zuletzt auf die hohe Anziehungskraft der Vorstellung eines in sich ruhenden indischen Menschen im Kontrast zum überreizten Europäer auf Künstler- und Intellektuellenkreise des frühen 20. Jahrhunderts verwiesen, wie sie beispielsweise der auch von Kubin rezipierte Philosoph Rudolf Kassner in seinem Buch „Der indische Gedanke“ darlegte.[320] Untrennbar mit dem Nervendiskurs jener Jahre verbunden und nicht unähnlich zu gegenwärtigen Phänomenen, fokussierte die Suche nach einem Ausweg aus der neurasthenischen Befindlichkeit auf östliche Heilslehren.

Bei Kubin führte die Auseinandersetzung mit dem Buddhismus allerdings zunächst zu einer schweren persönlichen Krise. Diese ereignete sich 1915 und nimmt in Kubins autobiographischer Darstellung eine zentrale Rolle ein, in der Kubin-Biographik wird sie als „buddhistische Krise“ bezeichnet. Wie bereits in der Analyse von Kubins Autobiographie dargestellt, wurde die „buddhistische Krise“ von Kubin selbst zu einer Art Lebenswende stilisiert. Nervlich aufgerüttelt durch den Tod des Künstlerfreundes Franz Marc[321] habe die Lektüre des Buchs von Georg Grimm über das Leben Buddhas[322] auf ihn einen so intensiven Einfluss gehabt, dass er sich völlig von der irdischen Welt zurückziehen und in eine absolute, buddhistisch inspirierte Versenkung begeben wollte. Kubin verabschiedete sich brieflich von seinen engsten Freunden und zog in eine kleine Kammer des Hauses in Zwickledt, wo er am Boden schlief und sich in Meditation und Atemübungen vertiefen wollte. Seinem Stiefsohn Otto Gründler berichtete er darüber:

> „Es war eine Krise hervorgerufen unter den furchtbaren Eindrücken welche mir der Krieg und der Verlust einiger meiner liebsten Freunde und Collegen machte, […] so dass das Grimm'sche Werk als es in meine Hände kam diese ganze ‚Wendung‘ auslösen musste. Aber ich bin zu sehr abhängig mit meinem ganzen Wesen von dem was nach Ansicht dieser asiatischen Religionsphilosophie der Schein ist, denn ich bin doch auch Künstler bis in mein letztes Gefühl hinein. – 10 Tage habe ich die allerstrengste Observanz eingehalten, und viel innerlich geschaut, erlebt kontempliert dann ging es nicht mehr weil eben der andere Teil meines Wesens sein Recht verlangte […] für uns abendländische Persönlich-

320 Rudolf Kassner, Der indische Gedanke, Leipzig 1913. Ausführlich dazu Martynkewicz, Das Zeitalter der Erschöpfung, 306.

321 Franz Marc (1880–1916), dt. Maler und Zeichner, Mitbegründer des „Blauen Reiter“ in München, fiel 1916 bei Verdun.

322 Georg Grimm, Die Lehre des Buddha, die Religion der Vernunft, München 1915.

> keiten ist es natürlich weit schwerer auf diese ausgebildete Persönlichkeit zu verzichten als wie für die orientalische Massenseele, die anders beschaffen ist.“[323]

Die „Abhängigkeit vom Schein“, die ein wesentlicher Baustein seines künstlerischen Wesens sei, habe ihn unter anderem an der völligen Hingabe zur buddhistischen Lebensphilosophie gehindert. Das war es wohl auch, was Kubin schon Jahre zuvor in dem eingangs zitierten Brief an Herzmanovsky-Orlando mit der Unvereinbarkeit der buddhistischen Weltanschauung und einem „künstlerischen Dasein“ gemeint hatte. Anders formuliert, Kubin brauchte, wie er vielerorts immer wieder darlegte, seine nervösen Krisen und die aufwühlende Selbstsuche für seine künstlerische Kreativität. Die Hingabe an buddhistische „Selbstauflösung“ hätte in seinem Verständnis ein Ende seines künstlerischen Schaffens bedeutet, etwas wozu er dezidiert (noch) nicht bereit war. Damit war er nicht allein: Der zeitgenössische Indien- und Buddhismusboom blieb zumeist einem theoretischen, philosophisch-spirituellen Interesse verhaftet. Eine praktische Umsetzung, das heißt ein über Teilaspekte wie den Vegetarismus hinausgehendes, religiös-buddhistisch geführtes Leben wurde nur von einer Minderheit gewählt.[324] Trotz der bewusst gehaltenen Distanz, die nach der „buddhistischen Krise“ von 1915 eintrat, blieb das Interesse an der indischen Kultur und Philosophie bestehen. An der Verbindung des „abendländischen“ und „indischen“ Typus war Kubin auch weiter gelegen. 1935, also zwanzig Jahre nach der „buddhistischen Krise“ schrieb er an Herzmanovsky-Orlando:

> „H. Zimmer, der Indologe sandte mir vor kurzem sein neues Buch ‚Indische Sphären‘ betitelt, zum Teil blendend, ja großartig geschrieben – Ein Stück Inder liegt ja trotz allem Abendländischen in uns, sonst könnten diese Dinge nicht immer so stark wirken –“[325]

Mit dem genannten Indologen Heinrich Zimmer stand Alfred Kubin in persönlichem und freundschaftlichem Kontakt. Zimmer war von 1926 bis zu seiner Emigration 1939 Professor für Indologie an der Universität Heidelberg.[326] Neben meh-

---

323 AK an Otto Gründler, 31.3.1916. Brief in Privatbesitz, zit. nach Geyer, Träumer auf Lebenszeit, 167.

324 Vgl. Baumann, „Importierte“ Religionen, 514 f.

325 AK an Fritz Herzmanovsky-Orlando, 17.6.1935, zit. nach Herzmanovsky-Orlando, Briefwechsel, 91 f.

326 Heinrich Zimmer (1890–1943), ab 1926 Professor für Indologie an der Universität Heidelberg, emigrierte 1939 (nach Aberkennung seiner Professur aufgrund seiner „nicht-arischen“ Ehefrau Christiane, der Tochter Hugo von Hofmannsthals) nach Oxford und 1940 in die USA, wo er 1943 verstarb. Nach 1938 erschienen seine Bücher auf Deutsch in einem Schweizer Verlag. Zu Zimmers Leben vgl. auch den biographischen Roman von Katharina Geiser, Vierfleck oder das Glück, Salzburg, Wien 2015.

reren persönlichen Besuchen ist ein durchgehender Briefwechsel zwischen Kubin und Zimmer von 1927 bis 1941 dokumentiert.[327] Zudem besaß Kubin beinahe alle Publikationen Zimmers.[328]

Auch mit seinem Freund Ernst Jünger korrespondierte Kubin über das Werk des Indologen:

> „Daß ich eine Woche nach Empfang Ihres letzten Schreibens […] schon schreibe, kommt davon: weil ich Ihnen hier gleichfalls einen der überwältigendsten indischen Texte – deren Vermittlung wir Heinrich Zimmer verdanken, noch empfehlen möchte ‚Anbetung mir' Indische Offenbarungsworte aus dem Sanskrit ins Deutsche gebracht von Heinrich Zimmer [...] Mich freute es, daß Sie feststellen konnten wie nun Anfang der vierziger Jahre ‚Neues' in Ihnen aufbricht – daß Ihnen z. Bsp. die ‚indische Welt' wieder vernehmlich sich nähert – können Sie gleich da miteinbeziehen – Es ist eine ungeheure Ausfallspforte ins ‚Objektive' welche zu uns zurückführt – und das ‚fremde Gewand' durchschaut man immer besser."[329]

Ernst Jünger berichtete er im Jahr 1940 auch von einem Besuch eines buddhistischen Mönchs in Zwickledt, der seinen Vorstellungen aber nicht in allen Details entsprach:

> „Ein buddhistischer Mönch Tao Chün mit Namen besuchte mich kürzlich ein wenig enttäuschend war das Berlinisch seiner Sprache."[330]

---

327 Deutsches Literaturarchiv Marbach (DLA), Bestand A: Zimmer, Heinrich, 77.2012–77.3014. Erhalten sind dort 35 handschriftliche Briefe und Postkarten Kubins an Zimmer aus dem Zeitraum vom 20.10.1927 bis 5.2.1941; Kubin-Archiv, Korrespondenz Heinrich Zimmer. Hier befinden sich Briefe und Postkarten Zimmers an Kubin aus demselben Zeitraum, darunter mehrere Ansichtskarten von einer Vortragsreise quer durch die USA.

328 Folgende Bände sind in der Kubin-Bibliothek vorhanden: Inv.-Nr. 4092: Der indische Mythos (1932/33); Inv.-Nr. 4093: Indische Parabeln (1937/38); Inv.-Nr. 4465: Die indische Weltmutter (1938, mit Widmung), Inv.-Nr. 4952: Kunstform und Yoga (1926); Inv.-Nr. 4956 Indische Sphären (1935, mit Widmung); Inv.-Nr. 4962: Maya. Der indische Mythos (1936, mit Widmung); Inv.-Nr. 4978: Tod und Wiedergeburt im indischen Licht (1940); Inv.-Nr. 4982: Divyavadana (1925); Inv.-Nr. 4983: Ewiges Indien (1930, mit Widmung); Inv.-Nr. 5043: Umrisse indischer Seelen-Führung (1937, mit Widmung); Inv.-Nr. 5194: Die Geschichte vom indischen König mit dem Leichnam (1935, mit Widmung); Inv.-Nr. 5356: Die vorarisch-altindische Himmelsfrau (1937), Inv.-Nr. 5476: Lehren des Hathayoga (1931). Vgl. Marks, Inventar.

329 AK an Ernst Jünger, Zwickledt 2.12.1937, zit. nach Jünger/Kubin, Eine Begegnung, 49.

330 AK an Ernst Jünger, Zwickledt 19.9.1940, zit. nach Jünger/Kubin, Eine Begegnung, 68. Zwei Schreiben Tao Chüns an Kubin befinden sich im Kubin-Archiv.

Dass der Künstler sich selbst als Buddhist sah und von seiner unmittelbaren Umgebung so bezeichnet wurde, geht auch aus den Erinnerungen seiner nächsten Umgebung an seinem Wohnort Zwickledt hervor. Zeitlebens war die buddhistische Lebensausrichtung ihres Arbeitsgebers ein Problem für Kubins langjährige Haushälterin Cilli Lindinger, eine strenggläubige Katholikin. So soll er auf ihre Vorwürfe, er ginge nie in die Kirche, geantwortet haben:

> „Du denkst, ich sollte beten? Weißt du denn nicht, daß ich öfter bete als du? Du meinst, alle müßten dich sehen, wenn du betest, mit deinem Gott sprichst. Ich aber gehe durch die Landschaft, achte die Natur, rede mit meinen Bäumen. [...] Deine Kirche brauche ich nicht. Sie ist mir zuwenig, ich will mehr tun, als nur beten. Wir Buddhisten arbeiten an uns, lösen uns vom Materiellen. Sicher bin ich noch in den Anfängen, werde Stufe für Stufe stets erklimmen müssen, aber die Erleuchtung will ich doch einmal erlangen!!“[331]

Die Versuche, Kubin vor seinem Tod noch eine katholische Beichte abzuringen, dürften gescheitert sein,[332] das Totenbett aber war mit einem Kruzifix ausgestattet. Für Kubins „Samsara“ war dies hoffentlich nicht hinderlich.

### 3.3.2 Aloys Wach, die Kabbala und Jesus Christus als „Okkultist“

> „Heute, wo ich weiß, dass die Möglichkeit eines Kontaktes besteht mit den Strömen des Astralen, heute weiß ich, dass ich damals als Kind naturhaft mich in diese Ströme einfügen konnte und dadurch bildhaft schauen konnte und Unerklärliches sah, das heute noch zum Teil in meiner Erinnerung haftet.
> Es ist mir heute noch rätselhaft wie damals. Nur: als Kind schien mir das Erlebte selbst verständlich, einfach, durchsichtig. Ich habe nicht gefragt.
> Es war meine Welt.“[333]

Ähnlich wie Alfred Kubin betonte Aloys Wach seine Neigung zur Hellsichtigkeit. Wie Kubin stellte auch Wach einen diesbezüglichen Zusammenhang mit seiner Identität als Künstler her: Die Fähigkeit sehen zu können, was nicht alle sehen, habe

331 Zit. nach Mairinger, Meine Verehrung, 65 f. Die methodische Problematik dieser Quelle wurde bereits thematisiert. Auch für dieses Zitat kann nicht davon ausgegangen werden, dass es wörtlich genauso formuliert wurde, es gibt aber einen grundsätzlich guten Einblick in Kubins Argumentation gegenüber Lindingers Versuchen, ihn vom Buddhismus abzubringen.

332 Vgl. die Erzählung in Mairinger, Meine Verehrung, 107.

333 Aloys Wach, Biographische Notizen 1929 (mit Nachträgen 1931), Eintrag 15.7.1929.

seine künstlerische Entwicklung beeinflusst. Mit der Betonung seiner Hellsichtigkeit lag Wach im Trend der Zeit. Okkulte Strömungen und Lehren sowie auch die Naturwissenschaften beschäftigten sich mit den nicht-sichtbaren Phänomenen der Natur, mit Strahlen, Schwingungen und Strömen. War es schon für die WissenschafterInnen nicht immer einfach, zwischen beweisbaren Phänomenen und solchen, die wissenschaftlicher Grundlagen entbehrten, zu unterscheiden, galt dies für Laien natürlich umso mehr. Wieso sollte es möglich sein, mit Hilfe von (Röntgen-)Strahlen das Innere eines Körpers durchleuchten und abbilden zu können, andere Vorstellungen von „Hellsicht" seien aber Aberglaube?

Für die Aufzeichnung des „Nicht-Sichtbaren" waren von jeher die Künste zuständig. Von daher verwundert es nicht, dass sich zahlreiche KünstlerInnen jener Zeit, nicht zuletzt jene, die dezidiert der Moderne zugeschrieben werden können, sich ganz besonders von neuen Zugängen zu Aspekten der „unsichtbaren Phänomene" angezogen fühlten. Auch Wachs Interesse für Okkultes ist in diesem Kontext zu sehen. Es führte ihn zu intensiven Studien verschiedener esoterischer Lehren. Leider liegt für Wach kein Verzeichnis seiner Bibliothek vor, das, ähnlich wie bei Kubin, Aufschluss über die ihn beeinflussende Lektüre auf diesem Gebiet geben könnte. Nachgegangen werden kann daher nur jenen Namen und Werken, die er in verschiedenen erhaltenen autobiographischen Dokumenten nennt. Besonderes Interesse entwickelte Wach für die aus der jüdischen Mystik entwickelte Kabbala, beziehungsweise für deren zeitgenössische esoterische Interpretation durch Éliphas Lévi.

Éliphas Lévi (1810–1875) kann als einer der wichtigsten Wegbereiter des modernen Okkultismus bezeichnet werden. Alphonse Louis Constant – so sein Name, bevor er diesen ins Hebräische übertrug – war katholischer Diakon und nannte sich trotz fehlender Priesterweihe Abbé Constant.[334] Er bewegte sich in Paris im Kreis der FrühsozialistInnen um Flora Tristan, trat aber nach einer Krisenphase den Rückzug aus der politischen Bewegung an, und es kam zu seiner „Wiederauferstehung als Magier Éliphas Lévi".[335] Eckhard Graf sieht darin einen prinzipiellen Erklärungsansatz für die starke Hinwendung zu okkulten Bewegungen in politischen Krisenphasen: „Nachdem eine politische Utopie an der äußeren Realität zerbrochen ist, richtet sich das Bemühen um Veränderung nach innen."[336] Lévis Lehren, in deren Zentrum die Existenz eines allgegenwärtigen Astral-Lichts stand, publizierte er ab Mitte des 19. Jahrhunderts in zahlreichen Bänden. Er beschäftigte sich darin auch mit der Kabbala und brachte diese in Verbindung mit den Karten des Tarot. Die bis

334 Miers, Lexikon des Geheimwissens, 380–381.
335 Eckhard Graf, Mythos Tarot. Historische Fakten, Ahlerstedt 1989, 98.
336 Graf, Mythos Tarot, 98.

heute in der Esoterik bestehende und unhinterfragte Verbindung von Kabbala und Tarot geht weitgehend auf Lévi zurück,[337] die aus dem Mittelalter stammende jüdische Kabbalistik stand ursprünglich in keinerlei Verbindung mit dem Tarot.

Sowohl Tarot als auch Kabbala gehörten um die Wende zum 20. Jahrhundert schließlich zu den zentralen Versatzstücken okkultistisch-esoterischer Praktiken. Dabei handelte es sich nur um eine von unzähligen Rezeptionsformen in der jahrhundertelangen Entstehungs- und Wirkungsgeschichte kabbalistischer Tradition, die sich weit von den Texten und Grundideen der jüdischen Mystiker des Mittelalters entfernt hatten. Widersprüchlichkeit und Komplexität begleitet die Kabbalistik seit ihren Anfängen und wenngleich es so etwas wie Grundideen oder Basistexte gibt, ließ sich die Kabbala vielfach vereinnahmen und/oder weiterentwickeln, bis hin zu ihrer Loslösung aus dem jüdischen Kontext.[338] Schon im 15. Jahrhundert übernahmen christliche Gelehrte, allen voran der Florentiner Giovanni Pico della Mirandola, Elemente kabbalistischer Texte und setzten sie in Verbindung mit Bereichen der Magie, Astrologie und anderen esoterischen Lehren. Anders als in der jüdischen Tradition fokussierte man in dieser Auslegung besonders auf die „mannigfachen Transmutationen des hebräischen Alphabets und die numerologischen Methoden".[339] Auf diesen Aspekt bezog sich auch die Aufnahme kabbalistischer Elemente in den breiten Kanon des „modernen Okkultismus" des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Für die Verbreitung und Popularität der Kabbala in deutschsprachigen Intellektuellen- und Künstlerkreisen zu Beginn des 20. Jahrhunderts sorgte

---

337 Lévi selbst verweist diesbezüglich auf Court de Gébelin (Éliphas Lévi, Geschichte der Magie, München 1926, 82). Tatsächlich gilt Antoine Court de Gébelin, der im 18. Jahrhundert im Zentrum okkulter und esoterischer Praktiken stand, als „Entdecker" des Tarot im esoterischen Zusammenhang. Er führte das Kartenspiel auf das geheimnisvolle Buch Thot der Ägypter zurück, sah aber auch eine Übereinstimmung der 22 Kartenbilder mit den 22 Buchstaben des hebräischen Alphabets. Lévi nahm diese Theorie auf und popularisierte sie durch seine Publikationen. Vgl. Graf, Mythos Tarot, 7 ff u. 91 ff.

338 Als besonders übersichtliche Einführung zur Kabbala vgl. Joseph Dan, Die Kabbala. Eine kleine Einführung, Stuttgart 2007. Dan gelingt es, in dem kleinen Reclam-Band die Grundlagen und komplexe Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der aus der jüdischen Mystik stammenden und vielfach transformierten und verbreiteten Kabbala verständlich darzustellen. Eine simple Antwort auf die Frage, was die Kabbala eigentlich sei, muss aber auch Dan schuldig bleiben, denn eine solche kann es nicht geben, oder wie Dan es formuliert: „Ein gemeinsamer Nenner aller Antworten auf die Frage ‚Was ist Kabbala?' dürfte lauten, die Kabbala sei etwas, von dem man selbst nur eine vage Vorstellung habe, doch irgendwo gebe es jemanden, der ihre Bedeutung genau kenne." Ebd., 19.

339 Dan, Kabbala, 87 f.

vor allem Gustav Meyrinks Roman „Der Golem", in dem, inspiriert von Éliphas Lévi, sowohl Kabbala als auch Tarot eine zentrale Rolle spielen.[340]

Auch Aloys Wach studierte Lévis Werk, das in den 1920er-Jahren auch auf Deutsch erschienen war.[341] Die Lektüre Levis habe ihm bestätigt, was er als Kind instinktiv gewusst habe, notierte er in seinem Tagebuch:

> „[…] nachdem ich viel Eliphas Levi studierte. […] Aus dieser Zeit datiert mein instinktives Wissen, dass Wort und Zahl zusammenhängen; dass das Wort, der Buchstabe, eine Kraft ist, mit der man operieren muss. Dass Zahl und Licht etwas Gemeinsames besitzen. Dass Licht Träger von Weisheit und von Gefühl ist. Dass es atmende, lebende Krystalle gibt. Dass es keine Entfernungen gibt; dass das unnennbare Weite überwunden werden kann. Und dass alle Weite, alle Räume, alle scheinbar festen Körper untereinander in liebevoller lebendiger Beziehung stehen, korrespondieren. Erkläre das, wer es kann. Tatsache ist, dass ich als Kind das erlebt habe, gesehen habe. Und mich bildhaft daran erinnern kann."[342]

Auch ein erhaltenes Schreiben Gustav Meyrinks an Wach belegt dessen Interesse für die kabbalistische Zahlenmystik. Offensichtlich hatte Wach Meyrink nach Informationen und Literatur gefragt. Im Dezember 1925 erhielt er folgende Antwort Meyrinks, der zwar mit seinem „Golem"-Roman die Kabbala und den Tarot im deutschsprachigen Roman populär gemacht hatte, selbst aber offenbar wenig mit dem Bereich der Zahlenmystik anfangen konnte:

> „Sehr geehrter Herr Wachelmayr! Die Zahlenmystik ist ein direktes Kapitel der Kabala. Das Buch heißt Sepher Jetsira.[343] Ob es deutsch existiert, weiss ich nicht. Englisch hat es Winn Westcott herausgegeben. Ich habe nie etwas damit anfangen können. In der ‚Kabala'

---

340 Gustav Meyrink, Der Golem, Frankfurt am Main 2011 [EA 1915]; Zur Bedeutung des Tarot in Meyrinks Golem vgl. Heidemarie Oehm, „Der Golem" (1915) von Gustav Meyrink, in: Winfried Freund (Hg.), Spiegel im dunklen Wort. Analysen zur Prosa des frühen 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main, Bern 1983, 177–203.

341 Éliphas Lévi, Geschichte der Magie, 2 Bde., Wien, München, Leipzig 1926; Éliphas Lévi, Dogma und Ritual der hohen Magie, 2 Bde., Wien, München, Leipzig 1927.

342 Aloys Wach, Biographische Notizen 1929 (mit Nachträgen 1931), Einträge 10.8.1929 u. 15.7.1929.

343 „Sefer Jezira" ist eine antike Schrift, die als Hauptquelle der mittelalterlichen Kabbala diente. Joseph Dan definiert sie als „kosmologische wissenschaftliche Abhandlung, die beschreibt wie der Vorgang der Schöpfung vornehmlich durch die Kraft der Buchstaben des Alphabets bewirkt wurde." Das „Sefer Jezira" präsentiert dabei ein von anderen talmudischen oder biblischen Quellen differierendes System der Kosmogonie, das Universum wurde demnach von 32 „wundersamen Pfaden der Weisheit" gehauen. Die Pfade werden als 10 Sefirot und die 22 Buchstaben des hebräischen Alphabets dargestellt. Vgl. Dan, Kabbala, 29 ff.

> von Dr. Nestler (deutsch) Verlag weiss ich nicht mehr, steht ebenfalls viel über die Zahlenwerte, die übrigens durchaus nicht feststehen. Die Ansichten darüber sind sehr verschieden. Was man eigentlich mit ihnen machen soll, wird mir immer ein Rätsel bleiben. Am meisten soll der chinesische ‚Iking'[sic] darüber sagen, also ein ‚Wahrsagebuch'! Der Iking [sic] ist bei Diderichs erschienen.[344] Das ist alles, was ich weiss. Vielleicht ist Ihnen damit gedient! Mit herzlichen Weihnachtsgrüssen Ihr Gustav Meyrink"[345]

Einer der großen Vorteile esoterischer Strömungen wie der Theosophie oder der esoterischen Kabbalistik waren die vielseitigen Vereinnahmungsmöglichkeiten. Keine Verbindung war unmöglich: So konnten in der Theosophie Jesus Christus und Buddha als „Lehrmeister" friedlich koexistieren und die eigentlich jüdische Kabbalistik war auch dem modernen Antisemiten zugänglich. Das ermöglichte auch dem Katholiken Aloys Wach, sich mit verschiedenen esoterischen Versatzstücken seine eigene Religion aufzubauen. 1932 veröffentlichte er im Jahrbuch der oberösterreichischen Künstlervereinigung „März" einen Beitrag mit dem Titel „Der Dichter und der Engelmensch".[346] Es geht darin um einen Künstler, konkret einen Dichter, der auf der Suche nach dem Sinn des Daseins ist und von sich selbst das Gefühl hat, nicht so recht in seine Zeit zu passen. Auf seiner Sinnsuche hat er bereits viele Stationen absolviert, und dass der Dichter als Alter Ego Wachs zu verstehen ist, darauf verweist etwa die folgende Stelle:

> „In absoluter Totalität erlebte er den Weg bis hieher, sah Ursachen, Resultate. Sah Reihen von Büchern, von ihm durchdacht. Lag nicht in ihm eine präzise Summe uralten Wissens? Antike Philosophie, die Wesensgehalte uralten Religionsgutes, Gnosis, Kabbalah, die Mystik vieler Völker und seines eigenen Volks? Mit jedem merkwürdigen Satz solcher Bücher ging, sobald er ihn restlos begriff, ein Stück seiner bisherigen Welt unter. […] Es war ihm klar, er mußte es selbstverständlich finden: da seine Welt versunken, blieb nur eine Rettung: sie sich völlig neu aufzubauen!"[347]

An anderer Stelle erweiterte Wach das hier genannte Spektrum alter mystischer Texte verschiedener Tradition noch um weitere religiös-esoterisch-okkultistische Versatzstücke zeitgenössischer Glaubens- und Aberglaubensphänomene:

---

344 Richard Wilhelm, I-Ging. Buch der Wandlungen, Jena 1924.

345 ONB, Teil-NL Wach, Autogr. 624/102–2: Gustav Meyrink an Aloys Wach[lmayr], Starnberg 18.12.1925.

346 Aloys Wach, Improvisation zum Thema: Der Dichter und der Engelmensch, in: *Jahrbuch Maerz* (1931), 31–35.

347 Wach, Der Dichter und der Engelmensch, 33.

> „Aber wir sind aufgeklärt. Ein wenig abergläubisch manchmal. Gehn sogar zum Astrologen – Chiromanten[348] – Kabbalisten – interessieren uns für Medien. Schwören auf Einstein – wenn auch relativ. Glaubten an Spengler[349] – ohne Konsequenz. Lieben Tagore[350] – mit Kompromiß. Glauben an Jesus – ohne Nachfolge. Und die Therese von Konnersreuth[351] ist uns ein psychologisches, vielleicht ein pathologisches Problem."[352]

Wachs esoterisch-religiöser Cocktail bestand somit aus unterschiedlichen Ingredienzien zeitgenössischer Esoterik, war aber auch von einer ständigen Auseinandersetzung mit dem Christentum, speziell mit der Figur Jesus Christus, geprägt. Dies zeigt Wachs bildliches Werk mit seiner Vielzahl von Christusdarstellungen, aber auch in seinen Schriften finden sich zahlreiche Bezugsstellen. In einem vermutlich in den 1930er-Jahren verfassten, unveröffentlichten Text heißt es beispielsweise:

> „Ich liebe Jesus von Nazareth, er ist der ruhende Punkt in der Flucht der Erlebnisse und Erscheinungen, der Kämpfe und Selbstbesinnung; der moralische kategorische Imperativ, die allerletzte Instanz."[353]

Und tatsächlich: In Wachs ständiger Sinnsuche und seiner Hinwendung zu verschiedensten Heilswegen blieb die Bezugnahme auf Jesus Christus seine Konstante, wenn er diesen auch mit wechselnden Deutungen und Rollen belegte. In seinen Tagebuchaufzeichnungen von 1929 distanzierte er sich beispielsweise von seinen Christusdarstellungen der frühen 1920er-Jahre:

348 Chiromantie bezeichnet die Handlesekunst, also die Praktik der Schicksalsweissagung auf Basis der Handlinien. Auch hierzu gab es eine spezielle Interpretation nach Éliphas Lévi, vgl. Miers, Lexikon des Geheimwissens, 138 f.

349 Spengler, Untergang des Abendlands.

350 Rabindranath Tagore (1863–1941), indischer Dichter und Philosoph, 1913 mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnet.

351 Die aus der bayrischen Gemeinde Konnersreuth stammende Bauernmagd Therese Neumann galt als katholische Mystikerin, nachdem bei ihr in der Osterzeit 1926 erstmals angeblich die Wundmale Jesu erschienen waren. Zudem soll sie seit diesem Zeitpunkt ohne Nahrung gelebt haben und von zahlreichen Visionen heimgesucht worden sein. Vgl. dazu u.a. Benno Karpeles, Konnersreuth, in: Rudolf Olden (Hg.), Das Wunderbare oder Die Verzauberten. Propheten in deutscher Krise, Berlin 1932, 37–64.

352 Aloys Wach, Schin, der Herr der Zahl 22. Die Wahrheit über Schloß Aurolzmünster, o. O. 1933, 8.

353 Bezirksmuseum Herzogsburg Braunau, NL Wach, Aloys Wach, Botschaft von Joh. Philipp Palm? Ein sonderbarer Bericht, handschriftl. Manuskript, o. D. Dank an Manfred Rachbauer, der mich auf diesen Text hinwies! Zum politischen Bezug dieses Textes vgl. Kapitel 4.4.3.



Abb. 21: Aloys Wach vor seinem Gemälde „Et caro factum est", 1930

> „Malte viele rel. Bilder. Die mir heut keinesfalls mehr entsprechen. […] Es ist charakteristisch: man malt, wie man ist. Dieser Jesus Christ ist nicht der Heiland, der Allgütige, Sanfte, sondern ein abgründiger Okkultist. Ich habe das seinerzeit nicht verstanden; heute beunruhigen mich diese Art Bilder und ich erkenne mich darin in meinem Zustand, in dem ich mich befand."[354]

In den Tagebuchaufzeichnungen von 1934 findet sich eine Passage, die aufzeigt, dass Wach durchaus mit einer gewissen Skepsis gegenüber dem zeitgenössisch üppigen, aber nicht immer qualitätsvollen Angebot am Okkultismus-Markt ausgestattet war. Er spielte daher mit dem Gedanken, selbst ein Buch über Zahlenmystik zu schreiben und kam zu dem Schluss, dass jede Beschäftigung mit okkulten Praktiken im Dasein als Christ sein endgültiges Ziel finden müsse:

> „Momentan ist in allen Ländern großes Interesse vorhanden für magisches Wissen, und insbesondere in Deutschland werden Bücher in Mengen verbreitet, die von okkulten Dingen handeln. Soweit sie mir zugänglich geworden sind, habe ich den Eindruck, dass meist gewissenlose Ignoranten sich aus Spekulationsmotiven auf dieses Gebiet verlegt haben,

354 Aloys Wach, Biographische Notizen 1929 (mit Nachträgen 1931), Eintrag 1.8.1929.

um aus der Sehnsucht der Menschen nach den übersinnlichen Dingen ihr profitables Geschäft zu schlagen. Es ist daher einer meiner Wünsche für dieses Leben, in Form eines Buches aufzuzeigen, was wahrlich gut ist an solchen zahlmagischen Operationen – und warum im tiefsten Grunde und zum letzten Ende der Mensch den Hang zur Operation auf solchem Gebiet ablegen soll. Denn die Beschäftigung mit okkulten Dingen kann ihn, den Menschen, nur eines lehren: den Weg in die Spiritualität auf die einfachste Art zu suchen: in der Selbstüberwindung, der Selbstpreisgabe, in der Armut um Gotteswillen. Das ist der einzige wahre Weg zu den vorhandenen Geheimnissen, ein Weg ohne Irrwege, mit dem einzig sicheren Ziel; bei dem aus dem Fauste ein Chriuste werden kann und muss."[355]

Dass er sich in seiner spirituellen Suche nicht auf vermeintliche Heilsbringer verlassen dürfe, sondern auf sich selbst bauen müsse, formulierte Wach 1931 eindringlich in seinem Tagebuch: „Ich habe mich zu malen und mir an Hand meiner Arbeit mein Himmelreich zu schaffen." [356]

*Exkurs: Die „Affäre Schappeller"*

„Das Reich Utopia feierte fröhliche Urständ." [357]

Aloys Wachs esoterisches Interesse bildete auch die Grundlage für seine Involvierung in die heute weitgehend unbekannte, zeitgenössisch allerdings breit wahrgenommene „Affäre Schappeller", die räumlich in der kleinen oberösterreichischen Gemeinde Aurolzmünster und zeitlich in den 1920er- und frühen 1930er-Jahren zu verorten ist.

Aurolzmünster liegt wenige Kilometer außerhalb der Bezirkshauptstadt Ried im Innkreis, etwa 40 Kilometer von Wachs Wohnort Braunau entfernt. Die Ansiedlung wird bis heute dominiert von einem im 17. Jahrhundert erbauten Schloss, das sich ab dem frühen 19. Jahrhundert im Besitz der Grafen Arco von Valley befunden hatte. Im Jahr 1925 wurde das Schloss mit Hilfe verschiedener finanzieller Förderer

355 Aloys Wach, Tagebuchblätter seit 1933, Eintrag 19.2.1934. Die Unterstreichung der Buchstaben im Wort „Fa-uste" und „Chri-uste" im Original ist sicher auf Wachs Interesse an der Bedeutung von Buchstaben/Ziffern im kabbalistischen Sinn zurückzuführen, erscheint mir aber nicht eindeutig dechiffrierbar. Möglicherweise gibt es einen Zusammenhang zum arabischen Namen „Fachri", was soviel bedeutet wie „freiwilliger Helfer".

356 Aloys Wach, Biographische Notizen 1929 (mit Nachträgen 1931), Eintrag 9.3.1931.

357 Wach, Schin, der Herr der Zahl 22, 31.

von einem pensionierten Postmeister namens Carl Schappeller erworben, der fünf Jahrzehnte zuvor, im Jahr 1875, im Armenhaus des Ortes Aurolzmünster zur Welt gekommen war. Schappeller war bekannt als „Erfinder", der sich mit Theorien zur Gewinnung neuer Energieformen beschäftigte. 1919 frühzeitig aus dem Postdienst entlassen und ohne akademische Ausbildung reihte er sich damit in den bereits beschriebenen zeitgenössischen Diskurs um unsichtbare Energien ein, der geprägt war von zahlreichen neuen technisch-naturwissenschaftlichen Erkenntnissen, aber auch von einer Vielzahl komplexer pseudowissenschaftlicher Welterklärungsmodelle. Eine der populärsten Theorien in diesem Kontext war zweifellos Hanns Hörbigers Welteislehre.[358]

Carl Schappeller vermeinte durch physikalische Entdeckungen einer vermeintlichen „Urkraft" oder „Raumkraft" auf der Spur zu sein, eine Art nicht versiegender Energieform. 1924 erschienen die ersten Schlagzeilen über Schappellers angebliche Entdeckungen. Noch ist nicht von „Urkraft" die Rede, sondern von der angeblichen Möglichkeit, Elektrizität drahtlos zu übermitteln.[359] Schappeller fand finanzkräftige Unterstützer, die für ihn das heruntergekommene Schloss in Aurolzmünster um die Summe von 250.000 Schilling kauften.[360] Schappellers Unterstützerkreis fand sich in den ersten Jahren seiner Aktivitäten beinahe ausschließlich im katholisch-christlichsozialen Umfeld der Ersten Republik. Einer seiner Mitarbeiter, der Ingenieur Louis Gföllner, war ein Neffe des Linzer Bischofs Johannes Maria Gföllner.[361] Schappellers engagiertester Mitstreiter war Prälat Aemilian Schöpfer, Gründer des Tyrolia-Verlages und christlichsozialer Nationalratsabgeordneter der Ersten Republik, der seine politischen und gesellschaftlichen Kontakte über Jahre hinweg zugunsten

358 Vgl. Christina Wessely, Welteis. Eine wahre Geschichte, Berlin 2013. Wesselys Studie bettet Hörbigers Welteislehre eindrucksvoll in den kulturellen Diskurs der Zeit und bietet damit ein interessantes Kapitel österreichischer Wissenschafts- aber auch Kulturgeschichte. In vielen Grundlinien lässt sich ein Vergleich zu Schappeller ziehen, wenngleich dessen Theorien einerseits weniger Popularität erlangten und andererseits wohl noch stärker wissenschaftliche Plausibilität vermissen ließen.

359 Linzer Tagespost, 5.11.1924 (Zeitungsauschnitt auch in OÖLA, NL Schappeller, Sch. 1)

360 Zum Kauf des Schlosses und zur weiteren Unterstützung Schappellers wurde eine Gesellschaft gegründet, der neben Aemilian Schöpfer als Hauptgeldgeber der Lienzer Fabrikant Eduard Solderer, der Salzburger Dompfarrer und christlichsoziale Bundesrat Daniel Etter und der Architekt Paul Geppert aus Salzburg angehörten. Vgl. Bernhard Iglhauser, Genie oder Scharlatan? Die unglaubliche Karriere des Carl Schappeller, in: *Der Bundschuh* 8 (2005), 44–53, 45 sowie auch OÖLA, NL Schappeller, Sch. 11, Briefwechsel Schöpfer-Schappeller.

361 In einem Brief des Schappeller-Mitarbeiters Oskar Bayer heißt es über Louis Gföllner: „ein Neffe des Herrn Bischof Gföllner von Linz, wo auch Letzter an der Erfindung des Herrn Schappeller in phylosophischer Beziehung lebhaftes Interesse nimmt". Da der Brief nur als Fragment eines Durchschlags erhalten ist, bleiben Datum und Adressat unklar, es kann aber davon ausgegangen werden, dass der Brief an Aemilian Schöpfer gerichtet war. OÖLA, NL Schappeller, Sch. 9.

von Schappeller einsetzte.[362] Schöpfer bemühte sich intensiv um Unterstützung der Regierung und hielt Schappeller immer wieder an, seine Erfindungen unbedingt nur dem österreichischen Staat und einer christlichsozialen Regierung anzuvertrauen:

> „Ich habe mit dem Bundeskanzler schon vor mehreren Tagen eine Besprechung unter vier Augen ausgemacht und ihm gewissermassen als Grundlage derselben einen ziemlich eingehenden Bericht geschrieben, damit er die ungeheure Tragweite Ihrer Erfindung und des darauf zu gründenden Unternehmens schon vor der Konferenz ruhig überblicken könne. […] Was die Finanzierung bzw. die eheste Überwindung der momentanen Notlage betrifft, so scheint mir das eingetreten zu sein, was ich seit einiger Zeit befürchtet habe, nämlich dass Sie in eine Situation geraten, in welcher Sie, um sich über Wasser zu halten, gezwungen sein könnten, einem Kapitalisten die Sache auszuliefern. […] Ich werde Ihnen morgen eingehender schreiben und möchte Sie heute nur bitten, nicht den Pessimismus aufkommen zu lassen und auszuharren bis es uns gelungen ist, Ihre Erfindung für das Vaterland zu sichern."[363]

Immer wieder beklagte sich Schappeller aber bei Schöpfer, dass dessen Bemühungen um politische Unterstützung zu langsam vorangingen und zu wenig Erfolg brächten. Da konnte sich selbst der geduldige Schöpfer nicht immer verkneifen, dass auch Schappellers Erfolge auf sich warten ließen:

> „Sie glauben nicht, wie sehr es mich freut, dass jetzt Ihre Ideen anfangen, greifbare Gestalt anzunehmen; […] In einem Punkt scheine ich bei Ihnen dick schwarz angestrichen im Sündenkonto zu stehen, nämlich, dass ich auf die Politiker und Regierungsmänner zu wenig eingewirkt habe. Sehen Sie, Herr Schappeller, da ist es mir gegangen wie Ihnen. Sie haben uns zu langsam gearbeitet oder vielmehr mit der technischen Arbeit zu lange gezögert; Sie werden gewiss Ihre Gründe dazu gehabt haben. Und so hatte ich für mein passives Verhalten gegenüber den Politikern und den Regierungsmännern meine guten Gründe."[364]

Die Bemühungen um finanzielle Unterstützung sollten sich in den nächsten Jahren in viele Richtungen erstrecken und über die österreichischen christlichsozialen

362 Vgl. dazu den erhaltenen umfangreichen Briefwechsel zwischen Schöpfer und Schappeller in: OÖLA, NL Schappeller, Sch. 9, 10, 11. Biographische Daten zu Schöpfer vgl. https://www.parlament.gv.at/WWER/PAD_01764/index.shtml (2.9.2019).

363 OÖLA, NL Schappeller, Sch. 9, Schöpfer an Schappeller, Wien 17.3.1925.

364 OÖLA, NL Schappeller, Sch. 9, Schöpfer an Schappeller, Wien 11.7.1927.

Kreise hinausgehen, eines war für Schappeller dabei aber wichtig: Keinesfalls dürfe die Entdeckung in „jüdische" Hände fallen. So schrieb er 1926 an Schöpfer:

> „Ich glaube, dass Herr Prälat noch nicht vergessen haben, dass ich gegen die Juden bin und diese direkt und indirekt nicht mittun dürfen. Was die Bank ist, wissen wir und Sie haben sich darüber so geäussert, dass ich staune, dass man wieder Banken heranziehen möchte, die die Herren über die Urkraft würden. […] Ist die Urkraft auch nicht Gott, so ist sie von Gott und ich habe in der Jugend die Lehre im Katechismus so aufgefasst, dass sein Odem in Form von Strahlung und so vorhanden ist, wie die Allegorie sie uns versinnbildlicht. Da ich in der Religion meine Grundelemente für die Studien über die heilige und hohe Macht der Kraft im Kosmos gefunden, bin ich auch meiner christlichen Religion treu geblieben."[365]

Schappeller verhandelte aber nicht nur mit österreichischen Christlichsozialen. Besonders Furore machte Ende der 1920er-Jahre die Verbindung zum ehemaligen deutschen Kaiser Wilhelm II. und dessen zweiter Ehefrau Hermine, die aus dem holländischen Exil Schappellers Unternehmungen finanziell unterstützten. Das Geld aus der Privatkasse des Ex-Kaisers ermöglichte Renovierungsarbeiten im Schloss und den Ankauf eines Automobils: Ein ganzer Ordner mit Anbotschreiben und Katalogen von Automarken wie Adler, Ford, Mercedes Benz, Gräf und Stift oder Bugatti, eingeholt im Herbst/Winter 1928/29, findet sich in Schappellers Nachlass. Entschieden hat man sich für ein Modell der Marke „Studebaker": Die Illustrierte Kronenzeitung zeigte die Familie Schappeller bei Weihnachtseinkäufen im Februar 1929 vor ihrem Automobil.[366]

Im Sommer 1929 endete der Geldfluss aus Holland: Wilhelm II. hatte seinen Finanzverwalter entlassen, der Nachfolger sah die Schappeller-Subventionierung kritischer und stellte schließlich die Zahlungen ein. Für Schappeller wurde es eng: Der Kaufvertrag des Schlosses Aurolzmünster sah vor, dass im Fall einer Nicht-Verwertung seiner angekündigten Erfindung das Schloss an den Verkäufer Graf Arco von Valley zurückfällt, zudem bedrängten die lokalen Gläubiger Schappeller. In den Zeitungen wurde die „Affäre Schappeller" nicht mehr als Wissenschafts- und Technikstory, sondern als Betrugsskandal kolportiert.[367] Die alten Förderer um Aemilian Schöpfer sprangen nochmals ein, beglichen die Restschulden und sicherten Schap-

365 OÖLA, NL Schappeller, Sch. 11, Schappeller an Schöpfer, 9.6.1926.

366 Illustrierte Kronenzeitung, 3.2.1929, 4 (Zeitungsausschnitt auch im OÖLA, NL Schappeller, Sch. 5). Nach Wachs Darstellung trug das Auto den Namen „Micherl". Vgl. Wach, Schin, der Herr der Zahl 22, 86.

367 Z.B.: OÖ Tageszeitung, 30.5.1929 (Zeitungsausschnitt auch in OÖLA, NL Schappeller, Sch. 1).

peller damit weiterhin Schloss Aurolzmünster. Die Meldungen um die „Urkraft“ aber versiegten, es wurde still um Carl Schappeller.

1932 begann aber ein neues Abenteuer. Im Frühling des Jahres erschienen erste Meldungen um sensationelle Entdeckungen eines Wünschelrutengängers in Schloss Aurolzmünster: Die Innviertler Zeitung titelte als erste: „Attilas Grab in Aurolzmünster?“[368] Berichtet wurde, dass ein heimischer Wünschelrutengänger im Auftrage des Münchner „Instituts für Ruten- und Pendelforschung“ am Gelände des Schlosses Aurolzmünster forsche. Interessant ist, dass in der folgenden medialen Berichterstattung kaum Bezug genommen wurde auf Schappellers frühere Unternehmungen rund um die „Urkraft“. Das „Attila-Unternehmen“ wurde davon unabhängig entweder als ernsthafte Grabungsoption oder als sinnloses Unternehmen eingeschätzt:

> „Aus Aurolzmünster, wo bekanntlich Schappeller mit Hilfe eines Rutengängers Attilas Grab entdeckt haben will, wird gemeldet: […] Der Wiener Univ. professor Dr. Rudolf Egger äußert hiezu: Der Wissenschaft sind die näheren Umstände des Todes Attilas bekannt und wir wissen auch ungefähr, in welcher Gegend sein Grab zu suchen ist – gerade in der entgegengesetzten.“[369]

Fakt ist, dass Carl Schappeller im Februar 1932 dem Rutengänger Alois Binderberger eine Untersuchung des Geländes von Schloss Aurolzmünster gestattete. Bei einer Begehung soll dieser zusammengebrochen sein. Als Grund wurde die „Hunnenstrahlung“ vermutet, was als Beleg für die Existenz des Grabes des Hunnenkönigs Attila unter dem Schlossgelände genommen wurde und Auslöser war für den Start von archäologischen Grabungen. Ähnlich wie Schappellers „Raumkraft“ in der zeitgenössischen (pseudo-)wissenschaftlichen Debatte ihr diskursives Umfeld hatte, waren auch Meldungen über angebliche Standorte des legendären Grabes des Hunnenführers Attila zeitgenössisch sehr populär.[370]

Wieder war es Prälat Schöpfer, der das Projekt förderte und Finanzhilfe auftrieb. Es wurde ein aufwändiges Grabungsunternehmen gestartet, das viel Geld verschlang

368 Innviertler Zeitung, 16.3.1932 (Zeitungsausschnitt auch in OÖLA, NL Schappeller, Sch. 5).

369 Morgenblatt, 5.4.1932 (Zeitungsausschnitt auch in OÖLA, NL Schappeller, Sch. 5).

370 1937 veröffentlichte Alexander Lernet-Holenia – vermutlich inspiriert durch Schappellers Aktivitäten – den Roman „Der Mann im Hut“, in dem der Held Nikolaus Toth sich in Begleitung eines geheimnisvollen Fremden namens Clarville in Ungarn auf die Sage nach dem Grab Attilas macht. Alexander Lernet-Holenia, Der Mann im Hut. Phantastischer Roman, München 1978 [EA 1937]. Angebliche Attilagräber werden heute noch – meist zum Zwecke der Tourismuswerbung – zwischen Deutschland und Ungarn an zahlreichen Orten „angeboten“.

und in das auch örtliche Handwerker und Arbeiter eingebunden waren. Aufgrund des ausbleibenden Erfolgs wurden die Interpretationen zur Grabungsstelle immer abstruser: Aus dem Hunnengrab wurde das versunkene Atlantis, Aurolzmünster würde zum Sitz eines neuen Papsttums, außerdem würde man unfassbare Schätze bergen, wofür es Versprechen auf 300fache Zinsen für weitere Geldgeber geben sollte. Auch Schappellers Tochter Anna, genannt Anschy, wurde in diesem Zusammenhang missbraucht. Sie fungierte quasi kaserniert im Schloss als Medium und gab den Schatzgräbern Anleitungen.[371]

Einer der Geldgeber, der sich von Schappellers Phantasien beeindrucken ließ, war Aloys Wach. Der Künstler dürfte schon in den 1920er-Jahren mit Schappeller bekannt gewesen sein, er behauptet von sich, einer der ersten gewesen zu sein, der in einem Zeitungsartikel auf Schappellers Entdeckungen rund um die „Raumkraft" aufmerksam gemacht habe.[372] Aus einem Terminkalender im Nachlass Schappeller lässt sich auch ein zweitägiger Besuch Wachs im November 1927 (oder 1928) nachweisen.[373] Wachs spirituelles Interesse machten Schappeller, seine Tochter, sein Umfeld und auch die prophezeiten Entdeckungen für diesen sicherlich attraktiv. In Schappellers Nachlass findet sich eine Abschrift eines Auszugs aus Éliphas Lévis „Geschichte der Magie", ganz offenbar von Aloys Wach übergeben und von diesem handschriftlich mit „Für Herrn Schappeller" signiert. Der betreffende Textauszug lautet:

> „Philostratos spricht vom philosophischen Stein, den er verschiedentlich ‚Stein' oder ‚Licht' nennt. Keinem Profanen ist es erlaubt, ihn zu suchen, denn er verschwindet, wenn man ihn nicht zu nehmen weiss. Die Weisen allein vermögen den Stein zu finden, der Nachts das brennende und funkelnde Aussehen des Feuers hat, am Tage aber blendet. Dieses Licht ist ein überfeiner Stoff von wunderbarer Kraft, denn es zieht alles in der Nähe befindlich an (Philostratos ‚Leben des Appolonius [sic] von Tyana, 3. Buch, Kap. 46). Nach den Geheimlehren des Appolonius [sic] ist also der philosophische Stein nichts anderes

---

371 Carl Schappellers Tochter Anna wurde 1903 geboren, nach der Übersiedlung nach Aurolzmünster verbrachte sie dort zurückgezogen von der Öffentlichkeit ihr gesamtes Leben bis zu ihrem Tod im Jahr 1955. Seriöse Mitteilungen über ihr Leben fehlen weitgehend. In einem 2012 erschienen Roman wird sie schwülstig zur erotischen Kindfrau stilisiert. Vgl. Ernest Simharl, Das Geheimnis der Ur-Kraft. Carl Schappeller und das Medium Antschi [sic], o.O. 2010.

372 Vgl. Wach, Schin, der Herr der Zahl 22, 112. Mit dem Zeitungsartikel ist vermutlich ein offener Brief Wachs gemeint, der im Linzer Volksblatt 18.7.1925 publiziert wurde und in dem der Künstler um Unterstützung für Schapeller warb.

373 OÖLA, NL Schappeller, Sch. 11, Kalenderfragment mit Eintrag „Besuch Maler Wach" am 23. u. 24.11. [1927 oder 1928].

> als ein aus verdichtetem und um einen Mittelpunkt fixierten Licht gebildeter universaler M a g n e t , in dem sich alle Kräfte der schöpferischen Weltwärme vereinen."[374]

Zweifellos stellte Wach, indem er Schappeller diesen Text gab, einen Zusammenhang her zwischen der von Éliphas Lévi nach Apollonius zitierten Geschichte des „Stein der Weisen", der hier als Magnet, in dem sich „alle Kräfte der schöpferischen Weltwärme" vereinen, beschrieben wird und Schappellers „Urkraft" oder „Raumkraft". Für Wach war Schappeller also der mögliche Entdecker des „Steins der Weisen". Dies macht plausibler, warum sich Wach derart intensiv in die Unternehmungen Schappellers involvieren ließ. Angeblich investierte er sein gesamtes Vermögen in der Höhe von 50.000 Schilling.[375] Sein daraus resultierender finanzieller Ruin war es auch, der ihn vom ursprünglichen Anhänger zum erbitterten Gegner werden ließ: 1933 veröffentlichte Aloys Wach eine Publikation, die wohl zu den seltsamsten schriftlichen Abrechnungen gehört, die jemals publiziert wurden: „Schin, der Herr der Zahl 22".

Bevor im Folgenden auf dieses Buch ausführlicher eingegangen wird, soll kurz der weitere Fortgang des Schicksals der Schappeller'schen Unternehmen skizziert werden: Der ausbleibende Erfolg des „Attila-Unternehmens" brachte massive finanzielle Probleme, Pfändungstermine und den Verlust von bisherigen Förderern. Die Publikation von Wachs Buch 1933 schädigte Schappellers Ruf zusätzlich. Die Unterstützung des Prälaten Schöpfer ging Schappeller allerdings nicht verloren. Wie aus dem vorhandenen Briefwechsel hervorgeht, war es Schöpfer, der Schappeller überhaupt erst zu den Grabungen veranlasst und ihn zur Weiterführung der Grabungen gedrängt hatte. Die Unterstützung Schöpfers war nicht nur finanzieller, sondern auch spiritueller Natur, wie der folgende Ratschlag an Schappeller vorführt:

> „Sie sollten jede Woche durch einen Pater des Kapuzinerklosters in Ried eine heilige Messe lesen lassen und hiefür ein Stipendium zahlen […] Die hl. Messen sollen gelesen werden nach Meinung zu Ehren der hl. Familie, der hl. Theresia vom Kinde Jesu und des seligen Kapuzinerbruders Konrad von Parzham. Die zwei sind ganz besondere Helfer in der Not."[376]

374 OÖLA, NL Schappeller, Sch. 9, Abschrift Textauszug Éliphas Lévi, Geschichte der Magie, 206. Hervorhebung im Original.

375 Vgl. Iglhauser, Genie oder Scharlatan, 51, leider ohne Angabe von Quellen.

376 OÖLA, NL Schappeller, Sch. 9, Schöpfer an Schappeller, 28.11.1930.

Schöpfer dachte nicht ans Aufgeben. Noch am 22. März 1933, nach dem Erscheinen von Wachs Buch, teilte er mit, dass es ihm leider nicht gelungen sei, mit einem Minister in der Sache zusammenzutreffen, dass er aber davon überzeugt sei, die Fortführung der Grabungen sei „der beste Weg aus der Not".[377] Schöpfer starb 1936, und mit ihm Schappellers größter Unterstützer.

Gerüchte rankten sich nun um nationalsozialistisches Interesse an Schappellers Raumkraftplanungen. Schappeller war zweifellos Antisemit und seine Theorien standen von Beginn an im Interesse rechtsgerichteter Esoteriker, eine direkte Verbindung zu nationalsozialistischen Politikern ist aber nicht klar nachweisbar.[378] Aloys Wach formulierte bezüglich der politisch-ideologischen Zugehörigkeit Schappellers wie folgt:

> „Dann wieder diskutiert man, warum mit Adolf Hitler keine Verbindung möglich ist. Ja, heißt es, Schappeller habe lange Zeit Tür an Tür gewohnt mit ihm in einer Münchener Pension. Aber es war nicht möglich, Kontakt zu kriegen. Im übrigen: Schappeller ist mehr dafür, daß Österreich für sich bleibt. ‚Das Hakenkreuz ist nichts für uns', meint er. ‚Das wird zugrunde gehen.' Weil er nicht dabei ist. Und er sei dafür, daß von Österreich aus die Fragen gelöst werden, durch ihn, wenn einmal … Und morgen klingt es anders. Da wird überlegt, ob eigentlich als Schloßwache nicht S.S. verwendet werden soll, denn mit der Feuerwehr, das ist so eine Sache."[379]

Nur noch gelegentlich fanden sich in den nächsten Jahren Meldungen zu Schappeller in der österreichischen Presse, wie beispielsweise diese aus dem Jahr 1934, in der wieder eine „epochale" neue Erfindung angekündigt wurde:

---

377 OÖLA, NL Schappeller, Sch. 9, Schöpfer an Schappeller, Innsbruck, 22.3.1933.

378 1930 wird Schappeller beispielsweise in der Zeitschrift „Ariosophie. Zeitschrift für Geistes- und Wissenschaftsreform. Blätter für ariosophische Lebenskunst, Mystik, Menschenkenntnis und Rassenkunde" in einem Beitrag über „Totgeschwiegene Forscher" erwähnt. Im selben Heft erschien ein Beitrag von Schappellers Mitarbeiter, Ingenieur Louis Gföllner, über „Die Erschließung der dynamischen Technik". Vgl. Ariosophie, Heft 9/10 (1930), 203 u. 206–207. Verweise auf ein angebliches Treffen Schappellers mit Adolf Hitler bzw. Heinrich Himmler – vgl. Wikipedia, Eintrag Carl Schappeller; Iglhauser, Genie oder Scharlatan, 51; René Freund, Land der Träumer. Zwischen Größe und Größenwahn – verkannte Österreicher und ihre Utopien, Wien 1996, 180 – lassen allerdings Belege missen. Sucht man heute im Internet nach Spuren von Schappellers Leben und Werk, gerät man schnell auf rechte bzw. rechtsesoterische Seiten. Das 1928 veröffentlichte Werk von Schappellers Ingenieuren Franz Wetzel und Louis Gföllner: „Raumkraft. Ihre Erschließung und Auswertung durch Karl Schappeller" findet sich beispielsweise im Kontext von „Vril-Kraft"-Mythen als 2004 herausgegebener Reprint auf einer rechtsesoterischen Internetseite: Vgl. http://principality-of-sealand.eu/vril/Raumkraft_print.pdf (2.9.2019).

379 Wach, Schin, der Herr der Zahl 22, 62.

> „Der Schloßherr von Aurolzmünster Karl Schappeller will in den letzten Wochen eine neue Erfindung gemacht haben, mit der sich augenblicklich die beiden englischen Ingenieure Cooper und Davison aus London beschäftigen. Es handelt sich angeblich um eine epochale Erfindung, mit deren Hilfe es möglich werden wird, alle motorisierten Fahrzeuge auf dem Lande, im Wasser und in der Luft unter Einwirkung der Raumkraft außer Betrieb zu setzen.“[380]

Carl Schappeller starb 1947, seine Tochter, das Medium „Anschy“, 1955, das Schloss wurde von Adoptivsohn Josef Schappeller (Oskar Bayer)[381] weitergeführt ebenso wie die Ideen zur Entdeckung der „Raumkraft“. Nach dessen Tod 1960 wurde das Schloss 1962 verkauft, von Schappellers Unternehmungen blieben nur Berichte und Gerüchte.

*„Schin, der Herr der Zahl 22“*

> „Der Nebel schöner Fata morgana überschimmert das Gehirn;
> es braucht harter Anstöße, Licht einzulassen.“ [382]

1933 veröffentlichte Aloys Wach im Eigenverlag ein Buch, das in seiner Eigentümlichkeit bislang wenig analytische Resonanz fand. „Schin, der Herr der Zahl 22. Die Wahrheit über Schloß Aurolzmünster“ ist eine autobiographische Abrechnung mit dem ehemaligen Kompagnon und Hoffnungsträger Carl Schappeller und ein Manifest Wachs esoterischer Gedankenwelt. Die Kabbala, der Tarot und die Lehren Éliphas Lévis sind der Schlüssel zum Verständnis dieses geheimnisvollen Werks. Bereits der Titel des Buches gibt Rätsel auf, führt aber gleichzeitig zu dessen Kern, zum hebräischen *Schin*. Angelehnt an kabbalistische Zahlen- bzw. Buchstabenmystik benützte Wach den Buchstaben bzw. die Zahl *Schin*, um sämtliche Geschehnisse in Aurolzmünster darum zu gruppieren. Dies beginnt mit dem graphischen Schriftbild des hebräischen *Schin*. Laut Wach hat es Übereinstimmung mit dem ersten Plan der Gräberanlage des Attila, nach der in Aurolzmünster gegraben wurde.

---

380 Neues Wiener Tagblatt, 8.12.1934 (Zeitungsausschnitt auch in OÖLA, NL Schappeller, Sch. 5)

381 Der Techniker Oskar Bayer war seit 1924 bei Schappeller beschäftigt. Nachdem er von diesem adoptiert worden war, trug er den Namen Josef Schappeller. Vgl. Iglhauser, Genie oder Scharlatan, 44.

382 Aloys Wach, Schin, der Herr der Zahl 22. Die Wahrheit über Schloß Aurolzmünster, o.O. 1933, 73.

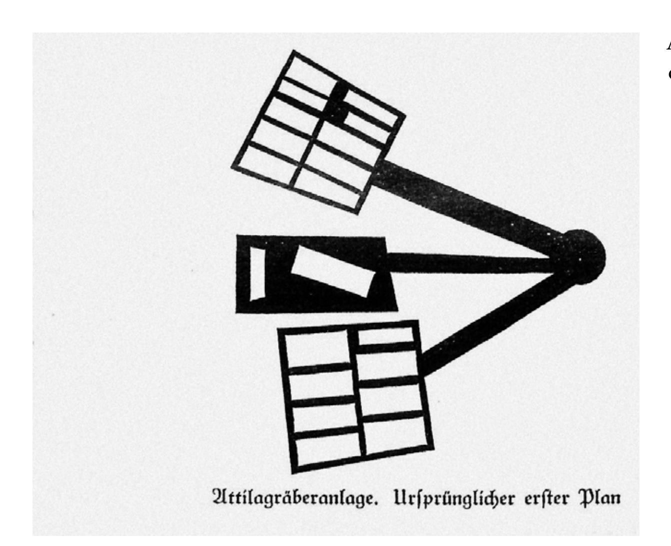



Abb. 22: Attilagräberanlage in der Form des Buchstaben *Schin*

Damit aber nicht genug. *Schin* wird in Wachs Darstellung auch verknüpft mit der Figur des Narren als Sinnbild des Betrügers Carl Schappeller. Die Lösung zu dieser nicht auf den ersten Blick erklärbaren Gleichsetzung findet sich im Tarot. Als Éliphas-Lévi- und Gustav-Meyrink-Leser war Aloys Wach mit der esoterischen Praxis der Tarot-Karten vertraut, wobei man davon ausgehen kann, dass Wach die in den 1920er-Jahren im deutschsprachigen Raum üblichen Tarot-Karten des Ernst Kurtzahn verwendete.[383] Tatsächlich findet sich auf der von Kurtzahn mit *Schin* bezeichneten Karte die Figur des Narren. Die Darstellung stimmt mit Wachs Beschreibung überein:

> „Schin, der Narr des Tarock (Tarot), Träger der Zahl 22 – der großen Stichzahl (der Schein ist alles) oder auch der blinden Zahl, die nichts bedeutet: sie wird dargestellt im Tarot als Mann, der (mit einem Sack der Habseligkeiten, der Vorurteile, der Illusionen

383 Ernst Kurtzahn, 1879 in Königsberg geboren, Schiffsbauingenieur und esoterischer Schriftsteller, brachte das Wissen um den zuvor v.a. im französischen Sprachraum gebräuchlichen Tarot in den deutschsprachigen Raum. Er veröffentlichte im Jahr 1920 ein Tarot-Buch, in dem auch die auf ihn zurückgehenden Karten veröffentlicht sind. Das Kurtzahn-Tarot wurde von einem Leipziger Verlag hergestellt und vertrieben. Es unterscheidet sich von anderen Tarot-Karten vor allem durch den Abdruck der hebräischen Buchstaben sowie deren Transkription. Vgl. Miers, Lexikon des Geheimwissens, 363–364; Ernst Kurtzahn, Der Tarot. Die kabbalistische Methode der Zukunftserforschung als Schlüssel zum Okkultismus, Leipzig 1920.




Abb. 23: Die Narrenkarte aus dem Tarot von Ernst Kurtzahn

belastet) vor einem Hund (der kleineren Gefahr) davonläuft und dabei in einen Abgrund stürzt. Der Herr der Zahl Schin in extremster Auswirkung, in überspitzter Kristallisation und Reinkultur: er ergibt sich unwillkürlich, objektiviert man Tätigkeit und Ideen des Schloßherrn von Aurolzmünster.“[384]

Das Kurtzahn-Tarot dürfte daher tatsächlich Aloys Wachs Quelle für die Verbindung von *Schin* und „Narr“ gewesen sein. Warum aber ist *Schin* der „Herr der Zahl 22“? *Schin* ist der 21. Buchstabe im hebräischen Alphabet und wie auf Abb. 23 ersichtlich entspricht die Narrenkarte *Schin* im Kurtzahn-Tarot auch der an Stelle der 21. Karte eingereihten „unnummerierten“ Karte 0. In vielen anderen Tarotsystemen ist die Karte „Der Narr“ als Karte 22 zu finden, die aber dann eben nicht die *Schin*-Karte ist! Man könnte also einen Irrtum Wachs vermuten, doch Wachs Tagebuch bringt einen anderen Erklärungsansatz. In einer 1934 darin verfassten Reflexion über den Tarot findet sich folgende Erklärung zu seinem Verständnis der Zahlen 21 und 22:

„Nicht umsonst ist die letzte Karte des Tarot der Buchstabe Schin oder die Zahl 22, die Schein bedeutet. Der Schein in seiner zweifachen Bedeutung, der höheren und der niederen Schwingung: dem Abglanz oder Schein des wahren Lichtes; oder negativ, der Scheinbarkeit, der Täuschung. Die Zahl 22 ergibt summiert die Zahl 4. Wer nun die Zahl 4 versteht in ihrer doppelten Bedeutung, der versteht auch warum die Zahl 22 die Schlüsselzahl ist zum insgesamten Tarot. Hier ist eines der absichtlichen Geheimnisse im Tarot: offiziell fungiert der Buchstabe Schin an anderer Stelle als dort, wo er eigentlich hingehört: meist führt man ihn als den 21. Buchstaben, um zu ver-

384 Wach, Schin, der Herr der Zahl 22, 9.

hindern, dass Uneingeweihte Missbrauch und Unfug treiben können mit dem Buch, das immerhin ein merkwürdiges Land öffnet.“[385]

Vermutlich bezieht sich Wach hier darauf, dass Éliphas Lévi die Karte „Der Narr“ nicht wie sonst üblich zu Beginn oder am Schluss, das heißt, als 1. oder 22. Karte, sondern als vorletzte Karte, also als 21 *(Schin)*, eingeordnet hat.[386] Wie Eckhard Graf schreibt, hat er damit einige Verwirrung in die Welt des Tarot gebracht.[387] Tatsächlich ist Geheimhaltung oder bewusste Verwirrung Prinzip esoterischer Lehrer wie Lévi. In seinem Werk „Dogma und Ritual der hohen Magie“, dessen zweiter Band gewissermaßen ein praktischer Anleitungsteil für die Umsetzung magischer Praktiken ist, heißt es dazu:

> „Man darf zu niemand über die Werke sprechen, die man unternimmt, und wie wir schon im Dogma genügend betont haben, ist das Geheimnis die unbedingte und unerläßliche Bedingung für alle Operationen der Wissenschaft. Die Vorwitzigen muß man irreführen.“[388]

Es muss wohl offenbleiben, ob Wachs Gleichsetzung von *Schin* mit der Zahl 22 ein esoterischer Versuch der Verwirrung Uneingeweihter war oder schlicht und einfach doch auf einem Missverständnis bzw. mangelnder Kenntnis des Hebräischen beruhte. Für Wach hatte jedenfalls alles seine (kabbalistische) Richtigkeit und die Zahl 22 (im Hebräischen nicht *Schin*, sondern *Taw*) blieb für ihn seine besondere Schicksalszahl. Immer wieder verwies er in verschiedenen unheilvollen Zusammenhängen auf die 22. In seinem Tagebuch kam er mehrmals auf die „Schicksalszahl“ zurück, die er sowohl mit seinem eigenen Schicksal als auch mit jenem der Republik Österreich verband. Wach verwies darauf, sowohl selbst im Aszendenten 22 geboren zu sein, wie auch die Republik Österreich unter diesem Aszendenten ausgerufen worden sei, woraus sich eine „innige Kommunikation der Lebensereignisse“ ergebe.[389]

Erscheint auf den ersten Blick Wachs Buchtitel „Schin, der Herr der Zahl 22“ schlichtweg als skurril, ergibt sich bei Rückbeziehung auf die esoterische Populärkultur der 1920er-Jahre und das Tarot durchaus Sinn. Diesen Rahmen benutzte Wach, um mit Carl Schappeller abzurechnen. Dabei schonte er sich auch selbst nicht, das Buch ist das Eingeständnis, einem Betrüger verfallen zu sein. Verpackt in eine oft

385 Aloys Wach, Tagebuchblätter ab 1933, Eintrag 19.2.1934. Hervorhebungen im Original.
386 Vgl. Graf, Mythos Tarot, 109.
387 Graf, Mythos Tarot, 109.
388 Levi, Dogma und Ritual der hohen Magie, 36.
389 Aloys Wach, Tagebuchblätter ab 1933, Eintrag 18.2.1934.

nur schwer dechiffrierbare esoterische Metaphorik beschrieb Wach chronologisch die Vorgänge in Aurolzmünster und seine eigene Rolle darin.

Begonnen habe alles damit, dass ein Freund Schappellers, der als „Chefredakteur" bezeichnet wird, Wach über die jüngsten Entwicklungen am Schappeller'schen Anwesen in Aurolzmünster informiert habe. Dort werde nach der Grabstätte des Hunnenkönigs Attila gegraben. Die Nachricht habe ihn überwältigt und das Abenteuer Aurolzmünster nahm seinen Anfang:

> „Ein Sturmwind rast über die Phantasie: unfaßbar, was in zwei fiebrigen Nächten und Tagen an Eröffnungen einströmt. Überrannt kapituliert alle Überlegung und man ist – nach diesen zwei Tagen – nur von einem Drang erfüllt: so schnell als möglich an den Wunderort (den man wohl kennt, doch nie derart sah) zu eilen und – wie Sankt Thomas – selbst dem Geheimnisvollen gegenüberzustehen. * Es vergehen Tage. Die Studierstube, in der man – abseits der Betriebsamkeit rasenden Weltablaufes – sinnt und malt: sie ist zu eng geworden. Die Bücher, die Ideen, die eine in sich ruhende Welt sind (Welt über der Welt), sie sind plötzlich in die Ferne gerückt: so sehr warf der Einbruch, das Auftauchen des sagenhaften Atlantis aus dem Schoß der Erde das bisherige Leben aus den Angeln. Die Isoliertheit in den Weg lebensabseitiger Kunst war gesprengt: ein unbegrenztes Feld neuer Tätigkeit lag offen: ein Ausgang in die Tat, die gerade jetzt wie Erlösung aus depressiver Lethargie begrüßt ward! Mit tausend Freuden bereit, diesen schicksalhaften Glücksfall zu nützen: völlig überzeugt durch die intensive Beredsamkeit des Chefredakteurs: man wollte nach allen Kräften mithelfen – um dadurch der eigenen Arbeit Boden zu schaffen für die Zukunft. So betritt man Aurolzmünster."[390]

Wach beschrieb dieses Erlebnis zwar in distanzierender „man-Form" (die er auch weiterhin verwendet), allerdings eindrücklich als tiefe und befreiende Zäsur in seinem Dasein als Künstler, als Aufbruch aus einer tiefen Lethargie. Kunst und Bücher wurden als „lebensabseitig" abgewertet, nun gebe es ein tatsächliches Ziel und ein faszinierendes Vorhaben. Nach der anfänglichen Euphorie kamen aber die Zweifel. Immer abstruser wurden die in Aurolzmünster diskutierten Theorien. So teilte der Wünschelrutengänger mit, dass unter dem Grabe Attilas längere Gewölbe seien, dies sei die obere Schicht der Anlage des sagenhaften Atlantis, in die Attila durch Zufall eingedrungen sei und in der sich massenhaft Edelmetall befinde. Die euphorischen Meldungen und ausbleibenden Grabungserfolge machten Wach zunehmend skeptisch:

390 Wach, Schin, der Herr der Zahl 22, 16.




Abb. 24: Aloys Wach als Gralsritter

> „Man war müde ob der Botschaften, über die immer neuen Entdeckungen! Es war zu viel! Aus der Müdigkeit kroch die Skepsis: Aber es war noch immer kein Ende.“[391]

Trotz der Skepsis wurden weiterhin Pläne geschmiedet, was mit dem künftigen Reichtum geschehen solle und dass eine Ordensgemeinschaft nach mittelalterlichem Vorbild gegründet werden solle, Aurolzmünster wurde zu deren „Gralsburg“.[392]

391 Wach, Schin, der Herr der Zahl 22, 51.
392 Wach, Schin, der Herr der Zahl 22, 59.

Im Zentrum des visionierten Männer-Ordens stand allerdings eine Frau – Carl Schappellers bereits erwähnte Tochter Anna. Wach beschrieb sie als fragile, von der Öffentlichkeit und dem Rummel in Aurolzmünster zurückgezogene (ferngehaltene), kindlich anmutende Frau, deren „Visionen" im Grabungsunternehmen zentrale Bedeutung zugeschrieben wurden.

> „Die Tochter steht am Fenster im zweiten Stock. Seit Jahren hat sie das Haus nicht verlassen. Nie geht sie in die Sonne. Menschenscheu und etwas sonderbar ist sie. Hier ist alles – irgendwie so merkwürdig gläsern, es ist quälend. Wie aus Kubins Bildern – astral verrutscht, halb wirklich – halb gespensternd."[393]

Ihr Orakel sei ein alter abgegriffener Teddybär, den sie immer bei sich habe, sie sehe Gnomen und Heinzelmännchen (die seit Grabungsbeginn auch mit Gold spielten). Einmal traf Wach sie persönlich an, ihre Erscheinung habe ihn erschüttert.

> „Eine leuchtende Blondine, Gesicht wie ein blinkendes, lebloses Email, maskenhaft – nicht groß in himmelblauem Samtkleid, ebensolcher Samtmütze mit großen Silbersternen. […] Ein Blick, der Augen der Frau direkt trifft, bewegt – nicht menschlich, trifft wie Kurzschluß: unergründliches Schwarz riesiger Pupillen, das bodenlose Weite bloßlegt: einen Abgrund, Raum, Ahnung uferlosen Absturzes ins Irrationale."[394]

Die Begegnung mit Anna Schappeller setzte in Wach weitere Zweifel frei. Diese bezogen sich freilich nicht grundsätzlich auf die Fähigkeit der Hellsichtigkeit oder ähnliche Phänomene, vielmehr verwies er auch an dieser Stelle auf seine beiden Leitbilder Éliphas Lévi und Gustav Meyrink.[395] Anna Schappeller scheint Wach viel-

---

393 Wach, Schin, der Herr der Zahl 22, 83. Der Verweis auf Kubin an dieser Stelle erscheint interessant und führt zur Frage nach Kubins Positionierung zu Schappeller. Kubin lebte ebenfalls im Innviertel, also nicht weit von Aurolzmünster entfernt, war über die Innviertler Künstlergilde auch mit Wach verbunden und hatte zweifellos Interesse an esoterisch-okkulten Ereignissen. Dennoch gibt es keinerlei Hinweise auf etwaige Kontakte Kubins mit Schappeller. Wachs Buch „Schin, der Herr der Zahl 22" ist in der Kubin-Bibliothek vorhanden (Inv.-Nr. 2534).

394 Wach, Schin, der Herr der Zahl 22, 92.

395 Wach, Schin, der Herr der Zahl 22, 94: „Wer erinnert sich nicht an Gustav Meyrink: seinen ‚Engel vom westlichen Fenster' – wenn Dinge geschehen, wie sie in der Innviertler Kleinstadt sich abspielten – Meyrink, ein hervorragender Kenner des wirklichen okkulten Gebietes: im ‚Grünen Gesicht' kleidet er das Grundproblem aller Fragen um Medien in eine geniale Geschichte – und warnt! Die reale Tatsache hinter dem Gleichnis lese man nach in Abbé Constant: ‚Dogma der Hohen Magie', wo die Frage restlos geklärt ist."

mehr menschlich angerührt zu haben, er fühlte, dass sie für das Unternehmen Aurolzmünster missbraucht wurde.

> „Aufdämmert die Einsicht, daß die Einflußnahme wollender Gewalt auf vermutbare Gesichte dieser Frau – nicht zuträglich ist; es sogar ein Unrecht sondergleichen wäre – den gigantischen Traum von Aurolzmünster inklusive Urkraft und Atlantis auf eine Frau dieser Prägart aufzubauen: diese Einsicht taucht aus dem Innern auf im Anblick dieser Frau, die sicher ohne Arg und Bewußtsein ist von dem babylonischen Turm aus krankhaftem Gestaltungstrieb, den Carl Schappeller (seinerzeit vielleicht ein naturbegabter Physiker) aufgebaut hat.“[396]

In den letzten Kapiteln des Buches steht Schappellers „Demaskierung“ im Mittelpunkt, Wach führte die am meisten Geschädigten an, beschrieb mehrere konkrete, absurd anmutende Szenen der Grabungen und widmete sich abschließend nochmals seiner Hauptthese, in der er die Schappeller-Geschichte mit *Schin* und der Zahl 22 verknüpfte und der darin verborgenen Gefahr die positive Kraft eines Jesus Christus gegenüberstellte.

> „Das Kreuz Jesu von Nazareth ist Lösung vom Stoff, Transsubstantiation, Freiwerden von der Gravitation: Entstofflichung. Das Kreuz von Aurolzmünster ist das gegenteilige Prinzip, zentrisch, egozentrisch. [...] Schin steht gegen das heilige Thau!“[397]

Der letzte Satz wurde zum Jahreswechsel 1932/33 niedergeschrieben, und der Zeitpunkt der Niederschrift hatte natürlich ebenfalls wieder höchste symbolische Bedeutung:

> „Alpha – Omega – Das Erste. Das Letzte. [...] Der Buchstabe Schin ist überwunden. Die Zeit ist über 22 Uhr hinweggegangen. Neujahr ist vorüber, das Jahr 1933 hat begonnen!“[398]

Wie verschiedene im Nachlass des Künstlers aufgefundene Briefe zeigen, war für Wach das Kapitel Schappeller auch nach der Veröffentlichung dieses Buchs nicht abgeschlossen. Einerseits ging es immer noch um die rechtliche Dimension als Gläubiger, der sein Geld zurückwollte,[399] und andererseits wollte er das Schappeller-

396 Wach, Schin, der Herr der Zahl 22, 98.
397 Wach, Schin, der Herr der Zahl 22, 109.
398 Wach, Schin, der Herr der Zahl 22, 113.
399 Vgl. z.B. einen Brief, den Wach im November 1932 an Reinhold Glaser vom Salzburger Bergland-Verlag schrieb, in dem er mit Empörung von einem Gerücht berichtete, wonach der Hauptgläu-

Phänomen weiter publizistisch verarbeiten. Im Dezember 1936 teilte er dem Redakteur des Salzburger Volksblattes und Mitarbeiter des Salzburger Bergland-Verlags Reinhold Glaser von gleich mehreren Publikationsvorhaben dazu mit. Er hatte dem Redakteur zuvor die Skizze „Ein Schloß im Innviertel“ übermittelt, mit der Reaktion darauf war er aber nicht zufrieden. Offenbar wollte der Redakteur den Streit zwischen dem Künstler und Schappeller in den Mittelpunkt gestellt haben, Wach wollte das Thema aber „in einer breiter gelagerten, rein literarisch-wissenschaftlichen Arbeit“ ausarbeiten und berichtete, dass er dazu bereits mehrere Bücher in Ausarbeitung habe: Eines solle noch im selben Jahr zu Weihnachten veröffentlicht werden und sich „mit dem Feuer, das durch die Zahl 22 umschrieben ist“ befassen, ein weiteres, das ebenfalls kurz vor der Vollendung stehe, trage den Titel „Das Geheimnis der Zahl 22“ und ein drittes schließlich benannte er mit dem Titel „Gott in Asien. Seele und Angesicht“:

> „Alle diese Bücher klären nur dieses eine, auch in A.münster auf seine besondere Art vorliegende Problem.“[400]

Damit nicht genug folgte im Jahr darauf ein weiterer Buchvorschlag für den Bergland-Verlag. Nun ging es um ein Projekt, das sich ausgehend von einem graphologischen Gutachten zu Carl Schappeller generell der Thematik der Handschrift widmen wollte.[401] Nach derzeitigem Wissens- und Forschungsstand ist zu keinem der genannten vier Projekte eine Publikation bekannt. Erst 1939 erschien ein weiteres Buch von Aloys Wach mit dem Titel „Das Christusgeburtsbild“ im Wilhelm-Barth-Verlag, in dem auch die Schriften von Wachs verehrtem Éliphas Lévi publiziert worden waren.[402]

Wach wandte sich zunehmend wieder jener Erlöserfigur zu, mit der er sich seit den 1920er-Jahren in Leben und Werk intensiv auseinandergesetzt hatte: Jesus Christus. Von Schappeller enttäuscht kehrte er zum christlichen Mysterium – in seiner höchsteigenen Interpretation – zurück:

---

biger Schappellers während des laufenden Konkursverfahrens „an den andern Gläubigern vorbei“ sein Geld erstattet bekommen habe. Er berichtete darin auch davon, dass zwei ansässige Bauern, ebenfalls Gläubiger Schappellers, ihren Hof verkaufen mussten. Vgl. Bezirksmuseum Herzogsburg, AW an Reinhold Glaser, Braunau 25.11.1937. Leider konnten bislang keine Quellen gefunden werden, aus denen hervorgeht, ob Wach sein Geld im Laufe des Konkursverfahrens zurückbekam, es erscheint aber angesichts seiner anhaltenden Geldnöte als nicht wahrscheinlich.

400 Bezirksmuseum Herzogsburg, NL Wach, AW an Reinhold Glaser, Braunau 5.12.1936.

401 Bezirksmuseum Herzogsburg, NL Wach, AW an Reinhold Glaser, Braunau 10.1.1937.

402 Alois Wachlmayr, Das Christusgeburtsbild der frühen Sakralkunst, München 1939. Ein handschriftliches Manuskript aus dem Jahr 1937 mit dem Titel „Sakralkunst. Geheimnis. Tiefengesicht“ befindet sich in OÖLM, Bibliothek, NL Wach.

„Er [Schappeller] vergaß, der gute Mann, dass ideelle Umformstationen sowieso schon über die ganze Welt verteilt sind. Stationen, die tatsächlich Energien besonderer Art ausstrahlen und die Ideenwelt, sowie die sittlichen Normen grundsätzlich beeinflussen: die Kirchen! Hier wird tatsächlich die kosmische Energie umgeformt in reale Energien, allerdings im Mysterium der Verwandlung!"[403]

## 3.4. Zweites Resümee oder: Welche Diskurse der Moderne die KünstlerInnen bewegten

Eingangs wurde in diesem Kapitel die Frage gestellt, was die Menschen des frühen 20. Jahrhunderts und im Konkreten die in dieser Studie dargestellten KünstlerInnen bewegte und was sie vice versa auch ihrerseits mitbewegten. Durch die Analyse der auto/biographischen Dokumente konnten zahlreiche Diskurse, die als Diskurse der Moderne verstanden werden können, herausgearbeitet und näher betrachtet werden. Der Fokus wurde dabei – und das ergab sich aus der Gewichtung in den vorliegenden auto/biographischen Dokumenten – auf die Bereiche des Geschlechterverhältnisses, der Beschleunigung der Zeit durch neue Technologien und Urbanität (zusammengefasst unter dem Begriff der Geschwindigkeit) sowie der spirituellen Sinnsuche gelegt. Untersucht wurde, welche Positionen die KünstlerInnen dabei jeweils einnahmen, auch in Verbindung mit vorherrschenden Künstlerstereotypen. Ich bin dabei davon ausgegangen, dass KünstlerInnen eine gesellschaftliche Vorreiterrolle und damit auch mehr Freiräume in Bezug auf gesellschaftliche Neuerungen oder unkonventionelleren Lebensstil zugestanden wird. Dies konnte nur in Ansätzen bestätigt werden, wie das folgende Resümee noch einmal ausführt.

Im Bereich des *Geschlechterdiskurses* traf im frühen 20. Jahrhundert ein von der europäischen Aufklärung geprägtes Bild, das Weiblichkeit mit Natur und Männlichkeit mit Geist verband, auf Gegenströmungen aus der Frauenbewegung. Die These, KünstlerInnen würden mehr Freiräume in gesellschaftlichen Experimenten zugestanden, könnte dahingehend interpretiert werden, dass in Künstlerkreisen Geschlechterordnungen anders gelebt würden. Die Vorstellungen einer Künstler-Bohème war zweifellos, was sexuelle Fragen betrifft, vom Nimbus einer Liberalität geprägt, auf bestehende Machtkonstellationen in der Geschlechterordnung hatte dies aber keine Auswirkung. Fast gegenteilig lässt sich in Bezug auf die in der vorliegenden Studie analysierten Biographien feststellen, dass vorherrschende Geschlechterstereotype kaum hinterfragt wurden und auch die diesbezüglichen Lebenskon-

403 Aloys Wach, Tagebuchblätter seit 1933, Eintrag 22.2.1934.

zepte als traditionell betrachtet werden müssen. Alle drei männlichen Künstler lebten in Ehen, in denen die Geschlechterrollen traditionell verteilt waren. Sowohl Hedwig Kubin wie auch Olda Kokoschka erfüllten – und das soll keine Abwertung der jeweils herausragenden Individualität und Talente dieser beiden Frauen sein – die „klassische" Rolle der unterstützenden Künstler-Ehefrau, im Fall von Olda Kokoschka ging dies im Sinne der Nachlassbetreuung über den Tod des Ehemannes hinaus. Für die beiden Künstlerinnen Erika Giovanna Klien und Margret Bilger wären – speziell in jungen Jahren – Ehe und Familiengründung eher eine Belastungsprobe, wenn nicht sogar Ausschließungsgrund, keinesfalls aber eine Unterstützung für ihr Künstlerinnensein gewesen.

Die vom Fin-de-Siècle-Geist der Jahrhundertwende geprägten Künstler Oskar Kokoschka und Alfred Kubin waren zudem, stärker als dies in der bisherigen Biographik wahrgenommen wurde, sowohl in ihrem Werk als auch in ihrem Leben zumindest in einer frühen Lebensphase von einem klar misogynen Geschlechterdiskurs geprägt. Die Thesen Otto Weiningers, die auf einer fast ausschließlich sexuellen Konnotation von Frauen beruhten, trafen bei beiden Künstlern auf starken Widerhall. Im Fall Kubins konnte nachgewiesen werden, dass auch die zeitgenössisch virulente Thematik der Geschlechtskrankheiten, speziell die lebensbedrohliche Syphilis, eine zentrale Rolle in der Sicht und Wahrnehmung von Geschlechterzuschreibungen spielte. Gezeigt wurde auch der Einfluss von Johann Jakob Bachofen, dessen Theorien über ein Urmatriarchat in Künstlerkreisen stark rezipiert wurde. Im Bereich misogyner Argumentation konnte zudem eine Verbindung zu einem ebenfalls bestehenden rassisch-esoterischen Diskurs hergestellt werden, der bei Kubin in der Rezeption von Jörg Lanz von Liebenfels sichtbar wurde.

Die These, das Bild vom Künstler, zurückgehend auf den Typus des Künstlergenies aus dem 19. Jahrhundert, sei ein dezidiert männliches, wie zuletzt von Verena Krieger postuliert, konnte bestätigt werden. In den untersuchten autobiographischen Zeugnissen zeigten sich die Schwierigkeiten, welche sich daraus für Frauen ergaben, die künstlerisch tätig waren. Erika Giovanna Klien und Margret Bilger gehörten zur ersten Generation von Frauen, denen eine künstlerische Ausbildung nahezu gleichgestellt wie Männern möglich war, in der Praxis waren aber noch viele Türen geschlossen. Noch problematischer erwies sich eine Vereinbarung vom männlich assoziierten Künstlertypus und den vorherrschenden Weiblichkeitsbildern, die auch in das Selbstbild der Künstlerinnen eingeschrieben waren. Gerade bei Margret Bilger ließ sich aufzeigen, dass sie in ihrer eigenen Diktion „Mann und Frau" in sich wahrnahm, wobei sie ihren Drang zum Schöpferischen und den damit verbundenen Wunsch, in „egoistischer" Weise und nur auf sich bezogen als Künstlerin zu leben, als männlich konnotierte. Ihre Schwierigkeit sich über eine lange Zeitstrecke nicht

über ihren weiteren Weg klar zu sein, resultierte nicht zuletzt aus dieser lange ungelösten Identitätsfrage.

Vergleicht man Alfred Kubins 1903 verfasstes „Weiberfragment" über weibliche Untreue mit Erika Giovanna Kliens Klessheimer Sendboten „Die Treue" von 1927 zeigt sich die in zwei Jahrzehnten deutlich gewordene Entwicklung von einer misogyn verankerten Geschlechterordnung der Jahrhundertwende zu einem frauenemanzipierten Ansatz der 1920er-Jahre. Traditionellen Geschlechterordnungen blieb aber auch die emanzipierte Erika Giovanna Klien verhaftet, wenn sie sich – ernsthaft oder provokativ – am Ende ihres Lebens nach einem alternativen Lebensentwurf in konservativer Rollenverteilung sehnte.

Klien taucht in der Analyse auch als Protagonistin im *Diskurs um die Geschwindigkeit* auf. Auch hier steht sie als Vertreterin der Moderne, die im Sinne der italienischen Futuristen Urbanität, Technologie und Beschleunigung begrüßte und in ihrem Werk umsetzte, ganz im Gegensatz zum Fortschrittsskeptiker Kubin, dessen Roman „Die andere Seite" von 1909 in der vorliegenden Studie als Geschichte des Widerstreits von Moderne und Antimoderne gelesen wurde. Eine fortschrittskeptische Haltung findet sich auch in Kokoschkas Autobiographie, die allerdings erst 1971 erschienen ist. Hier ist davon auszugehen, dass Kokoschka die Kritik an Phänomenen der Moderne (sei es in der Kunst oder auch im Bereich der Technologie) erst in späteren Lebensjahren zu einem wichtigen Thema für sich machte, in zeitgenössischen autobiographischen Aussagen vor dem Zweiten Weltkrieg findet sich dieser Bezug weniger deutlich.

Der Diskurs um die beschleunigte Gesellschaft zeigte sich in Künstlerkreisen auch in der Gegenbewegung des Rückzugs auf das Land. Im Sinne der Lebensreformbewegung formierten sich Künstlerkolonien, die bewusst aus der Zivilisation der Moderne ausstiegen. Auch Alfred Kubin und Margret Bilger wählten den Weg des Rückzugs in ländliche Regionen, begründet wurde ihr Schritt mit der Wahrnehmung einer nervenbelastenden Großstadt. Der Diskurs um die Nerven, seit Ende des 19. Jahrhunderts in Amerika und Europa intensiv geführt, steht somit auch bei ihnen im Zusammenhang mit einer Moderne-Kritik, wie sie der Psychiater George M. Beard formulierte, der in den 1880er-Jahren den Begriff der Neurasthenie geprägt hatte. Die Zeiterkrankung Neurasthenie bündelte teils recht unspezifische Krankheitssymptome, die auf eine Überlastung der Nerven zurückgeführt wurden. Es konnte gezeigt werden, dass gerade in Zusammenhang mit Künstlerstereotypen, die KünstlerInnen als besonders feinsinnige Menschen definieren, ein besonderer Zugang zum Neurasthenie-Diskurs bestand. Der Begriff der Nerven spielte bei allen in dieser Studie analysierten KünstlerInnen eine zentrale Rolle, am stärksten bei Alfred Kubin, der sich selbst als „Märtyrer der Nerven" bezeichnete.

Auch bei Margret Bilger spielte der Diskurs um die Nerven in Zusammenhang mit ihren Überlegungen zum Leben in der Stadt und am Land eine Rolle, und selbst die fortschrittfreundliche Erika Giovanna Klien schrieb von ihren angespannten Nerven, wenn es um Lärm und Geschwindigkeit von New York ging. Kokoschka war vor allem durch seinen im Ersten Weltkrieg erlittenen *shell shock* in die zeitgenössische neurologische Debatte biographisch verwoben. In Bezug auf den Nervendiskurs sehe ich, auf die konkreten Beispiele bezogen, die These bestätigt, nach der KünstlerInnen gesellschaftlich mehr Freiräume zugestanden wurden: So galt ein neurasthenischer Künstler weniger als stigmatisiert denn vielmehr als „Normalfall" innerhalb seiner sozialen Gruppe.

Zuletzt wurde noch der *Diskurs um spirituelle Fragen*, im Konkreten der Trend zu esoterischen Heilslehren behandelt. Die verschiedenen, meist im 19. Jahrhundert entwickelten okkulten (geheimen) Heilslehren, scheinen auf KünstlerInnen eine große Anziehungskraft ausgeübt zu haben. Speziell die theosophische Bewegung von Helena Blavatsky wurde von KünstlerInnen stark rezipiert. In ihr fanden sich zahlreiche Versatzstücke indischer Heilslehren. Generell entwickelte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum ein intensives Interesse für fernöstliche Philosophie und Spiritualität. Von den in dieser Studie näher untersuchten Biographien zeigten sich vor allem Alfred Kubin und Aloys Wach tief in diesen Diskurs involviert. Alfred Kubin näherte sich über die Literatur und empfahl seinen Freunden die wichtigsten Schriften der Mystik, er beschäftigte sich mit Theosophie und Buddhismus. Der Buddhismus entsprach seiner weltabgeneigten oder „unpolitischen" Haltung, indem er sich zeitlebens mehr für innere als äußere Angelegenheiten interessierte. Im Fall von Aloys Wach konnte gezeigt werden, dass seine Faszination für esoterische Lehren – er war besonders geprägt von Éliphas Lévi und dessen Zugang zur Kabbalistik – den Hintergrund für seine reale Verwicklung in einen Skandal der österreichischen Zwischenkriegszeit bildete. Wach engagierte sich für Carl Schappellers Projekt, eine vermeintliche „Urkraft" zu entdecken. Wachs Engagement und seine literarische Abrechnung mit der letztlich als Betrugsaffäre endenden Geschichte sind nur vor dem Hintergrund seiner esoterischen Überzeugungen dechiffrierbar.

Die Affinität zu neuen und ungewöhnlichen Zugängen im Bereich von Religion und Spiritualität bei KünstlerInnen darf zum Teil wieder mit einem Künstlerbild in Vereinbarung gebracht werden, das KünstlerInnen eine nicht-bürgerliche Lebensweise gestattete, ja geradezu von ihnen erwartete. Die Zuschreibungen „des Künstlers" als feinsinnig und verinnerlicht ebneten ebenso den Weg zu spirituellen Lebensentwürfen. Das im 19. Jahrhundert gefestigte Bild des „Künstlers als Heilsbringer" prädestinierte ihn sogar zu diesbezüglichen Führungsrollen.



# 4 KünstlerInnen und Politik – Von der Monarchie bis zum Nationalsozialismus

Die im Zentrum dieser Studie stehenden KünstlerInnen haben eines gemeinsam: Sie alle sind, räumlich wie zeitlich betrachtet, in der österreichisch-ungarischen Monarchie geboren. 1918 wurden sie zu BürgerInnen der Republik Österreich (bis 1919 Deutsch-Österreich) und erlebten ab 1933 den Abbau der jungen Demokratie durch die Kanzlerdiktatur Dollfuß-Schuschnigg und 1938 den „Anschluss" Österreichs an NS-Deutschland. Mit Ausnahme von Aloys Wach, der das Ende der NS-Ära nicht erlebte (er starb 1940 an einer Lungentuberkulose), waren sie weiters ZeitzeugInnen von Entstehung und Fortgang der Zweiten Republik. Parallel zu den tiefgreifenden politischen Veränderungen, die sich innerhalb nur weniger Jahrzehnte vollzogen haben, ergaben sich von der Jahrhundertwende bis in die Nachkriegszeit auch im kunst- und kulturpolitischen Feld gravierende Veränderungen, die von den ProtagonistInnen miterlebt und mitgestaltet wurden.

Die Fin-de-Siècle-Kultur der Habsburgermonarchie – Kubin und Kokoschka können noch als deren Vertreter gesehen werden – ging spätestens mit dem Ersten Weltkrieg zu Ende.[1] Die Erste Republik versuchte sich kulturpolitisch neu zu positionieren und auch den KünstlerInnen neue Rollen und Wege zuzuweisen.[2] Dass diesen Weg nicht alle mitgingen, darauf verwies zuletzt der Politikwissenschafter Anton Pelinka, wenn er feststellt, die Kultur der Ersten Republik sei entweder „auf das Gestern" oder „ein erträumtes Morgen" bezogen gewesen und habe die Gegenwart der Republik weitgehend ignoriert.[3] Monarchie-Nostalgiker der österreichischen Kulturwelt wie die Literaten Stefan Zweig oder Joseph Roth werden dafür beispielhaft angeführt. Tatsächlich findet sich vor allem im Bereich der Literatur, aber auch in anderen kulturellen Feldern der österreichischen Zwischenkriegszeit, ein Hang zum nostalgischen Rückblick. Den VertreterInnen des österreichischen Kulturlebens der Zwischenkriegszeit den Gegenwartsbezug und ein Interesse für die sie umgebende

1 Auf die Nachhaltigkeit der kulturellen Blütezeit des Fin de Siècle auch in Bezug auf die Kulturbewegung der 1920er-Jahre wird verwiesen in Helmut Konrad, Das Rote Wien. Ein Konzept für eine moderne Großstadt? in: Helmut Konrad/Wolfgang Maderthaner (Hg.), … der Rest ist Österreich. Das Werden der Ersten Republik, Wien 2008, 223–240, 223.

2 Vgl. dazu Siegfried Mattl, Kulturpolitik, in: Emmerich Tálos/Herbert Dachs/Ernst Hanisch/Anton Staudinger (Hg.), Handbuch des politischen Systems Österreichs. Erste Republik 1918–1933, Wien 1995, 618–631.

3 Anton Pelinka, Die gescheiterte Republik. Kultur und Politik in Österreich 1918–1938, Wien 2017, 9.

politische Kultur generell abzusprechen, hieße aber, wichtige kulturelle Strömungen der österreichischen Zwischenkriegszeit, wie beispielsweise die Kulturbewegung des „Roten Wien", zu ignorieren. Während sich in Wien – speziell wenn man Massen- und Populärkultur miteinbezieht – zahlreiche neue Entwicklungen zeigten,[4] zogen sich in jener Zeit aber auch viele KünstlerInnen zurück aufs Land. Wesentliche Impulse der bildenden Kunst der Zwischenkriegszeit gingen von dort aus. Wie bereits im letzten Kapitel gezeigt, lag eine Ursache dafür im virulenten Stadt-Land-Diskurs und der zeitgenössischen Großstadtkritik, aber natürlich auch in wirtschaftlichen Komponenten, die ein Überleben am Land leichter möglich erscheinen ließen. Eine Avantgarde, wie sie in anderen europäischen Hauptstädten jener Zeit entstand, entwickelte sich in Österreich jedenfalls kaum und der sozialdemokratisch geprägten politischen Kulturbewegung in den 1920er-Jahren wurde von der Ständestaatdiktatur ab 1933 ein Ende gesetzt. Deren „reaktionäre Moderne"[5] sowie die Verfemung jeglicher Moderne bei gleichzeitiger Indoktrinierung so genannter völkischer Kunst nach der nationalsozialistischen Machtübernahme bildeten die Hintergrundfolie, vor der sich die KünstlerInnen in den 1930ern zu verorten hatten.

Nicht nur als KünstlerInnen mussten sich die ProtagonistInnen dieser Studie auf sich permanent verändernde Rahmenbedingungen einstellen, auch als von der Politik betroffene Menschen und StaatsbürgerInnen waren sie vor Herausforderungen gestellt. Im Folgenden werden anhand von drei chronologisch verorteten Kapiteln – Monarchie/Erster Weltkrieg, Zwischenkriegszeit, Nationalsozialismus – ihre jeweiligen autobiographischen Strategien des Umgangs damit untersucht. Zuvor rekurriert ein Exkurs auf mentalitätsgeschichtliche Rahmenbedingungen und Entwicklungen zum Verhältnis von Kunst und Politik vor 1945.

4 Vgl. Wolfgang Kos (Hg.), Kampf um die Stadt. Politik, Kunst und Alltag um 1930. Ausstellungskatalog Wien-Museum, Wien 2010.

5 Oliver Rathkolb, Die Janusköpfigkeit der ‚reaktionären Moderne' in Österreich von 1918 bis 1948. Anmerkungen zur Debatte um ‚konservative Revolution' und ‚entartete Kunst', in: Sabine Breitwieser (Hg.), Anti:modern. Salzburg inmitten von Europa zwischen Tradition und Erneuerung, München 2016, 29–46.

## 4.1 Die Legende vom unpolitischen Künstler – Zum Verständnis von Kunst und Politik bis 1945

„Die Luft ist auch so mit Politik erfüllt – ein Bazillus, der unbedingt kunstfremd ist.“ [6]

Alfred Kubin ließ kaum eine Gelegenheit vergehen, um seine Verachtung vor dem, was er unter dem Begriff „politisch“ verstand, kundzutun und darauf hinzuweisen, wie völlig inkompatibel einander Politik und Künstlertum gegenüberstünden. 1933 äußerte er sein Unverständnis, als sein oberösterreichischer Künstlerkollege Ernst August (von) Mandelsloh wegen „Abreißens eines Regierungsplakats“ inhaftiert wurde. Den Hintergrund – Mandelsloh war illegaler Nationalsozialist – führte er nicht näher aus, politische Agitation eines Künstlers sei einfach immer falsch:

> „Dafür floriert diese Volksverführerin Politik. – Gestern besuchte mich Rössing[7] aus Gmunden und erzählte, daß man Mandelsloh[8] (sogar mit seiner Frau) etliche Tage eingelocht habe, weil er ein Regierungsplakat von der Wand gerissen habe! Ja, warum tut er dies? Es ist immer ein Unglück, wenn ein Künstler – oder einer, der es sein will – sich in politische Dinge mischt. (Siehe Courbet!)“[9]

Gustave Courbet, den Kubin hier abschreckend als „Negativbeispiel“ eines politisch aktiven Künstlers anführte, hatte im Jahr 1855 ein „Manifest des Realismus“ verfasst, in dem er entgegen den Vorstellungen der Romantik die Wirklichkeit als einzigen Gegenstand der Kunst postulierte. Diese müsse in ihrer Alltäglichkeit und auch in ihrer Hässlichkeit dargestellt werden, das künstlerische Schaffen müsse zudem „durch die Gegenwart motiviert sein und auf diese zurückwirken“.[10] In Übereinstimmung mit der politischen Bewegung der französischen FrühsozialistInnen rund um Claude-Henri de Saint-Simon sprach Courbet dem Künstler eine Vorreiterrolle in jeglichem gesellschaftlichen Reformprozess zu. Folgerichtig übernahm

---

6 AK an Anton Steinhart, o. D. [Frühjahr 1933], zit. nach Hans Kutschera (Hg.), Ringen mit dem Engel. Künstlerbriefe 1933–1955. Alfred Kubin, Anton Kolig und Carl Moll an Anton Steinhart, Stuttgart 1964, 22.

7 Karl Rössing (1897–1987), österr. Graphiker.

8 Ernst August (von) Mandelsloh, österr. Maler und Graphiker. Zu dessen politischer Biographie vgl. Birgit Kirchmayr, Ernst August (von) Mandelsloh. Landesleiter der Reichskammer der bildenden Künste, abrufbar in der Biographischen Datenbank des OÖLA unter https://e-gov.ooe.gv.at/bgdfiles/p4716/Mandelsloh_von_Ernst_August.pdf (2.9.2019).

9 AK an Anton Steinhart, 8.9.1933, zit. nach Kutschera (Hg.), Ringen mit dem Engel, 25.

10 Verena Krieger, Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen, Köln 2007, 65.

Courbet selbst in der Zeit der revolutionären Pariser Kommune verschiedene politische Ämter. Nach der Niederschlagung der Kommune wurde er inhaftiert und floh schließlich ins Exil, wo er 1877 starb: Für Kubin der Beweis dafür, dass es immer ein schlechtes Ende nehme, wenn ein Künstler sich in „politische Dinge" einmische.

Kubins Position war für das 19. und frühe 20. Jahrhundert keine Ausnahme, begann sich aber mit dem Vormarsch der Avantgarde zu ändern. So zeigt sich für Verena Krieger auch Courbet und sein „oppositioneller Habitus" als Vorausnahme der Avantgarde des 20. Jahrhunderts.[11] Tatsächlich beanspruchten zahlreiche avantgardistische Strömungen des frühen 20. Jahrhunderts genau jene von Courbet postulierte Vorreiterrolle des Künstlers im gesellschaftlichen Fortschritt und politischen Reformprozess für sich, wobei – und hier möchte ich Georg Bollenbeck dezidiert zustimmen – diese von einzelnen Vertretern der Avantgarde auch in einem „autoritären und protofaschistischen" Sinn interpretiert wurde, vergleiche nur beispielsweise die italienischen Futuristen.[12]

Die Avantgarde verabschiedete sich jedenfalls von einer Vorstellung des 19. Jahrhunderts, in dem die Erhabenheit von Kunst und Kultur, und damit verbunden auch die Distanzierung von der politischen Welt, im Bildungsbürgertum fest verankert war. Georg Bollenbeck verweist auf die Bedeutungszuschreibung der Leitbegriffe von Bildung und Kultur im Zuge der europäischen Aufklärung. Die Idee „einer sich zweckfrei im Medium der Kultur bildenden Individualität" stand dabei klar im Mittelpunkt und sollte verteidigt werden.[13] Kunst und Kultur sollten der Bildung, Verfeinerung und Kultivierung des Individuums und damit einer allgemeinen „Zivilisierung" der Gesellschaft dienen. Aber auch der Avantgarde lagen Konzepte zugrunde, die einem zu direkten Verhältnis von Kunst und Politik entgegenstanden, allen voran die Vorstellung von der Zweckfreiheit der Kunst: *L'art pour l'art*. Diesem Gedanken folgend beziehe die Kunst ihre Existenzberechtigung prinzipiell aus sich heraus und müsse somit keinerlei weiterem Zweck dienen – damit auch keinem politischen – wie hehr oder heilig dieser auch immer sei.[14]

Auch nationale Konzepte und Prägungen beeinflussten die Vorstellung von der (un-)politischen Natur des Künstlers. So lassen sich Thomas Manns „Betrachtungen eines Unpolitischen", entstanden während der Jahre des Ersten Weltkriegs und

11 Krieger, Was ist ein Künstler, 68.

12 Vgl. Georg Bollenbeck, Tradition. Avantgarde. Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne 1880–1945, Frankfurt am Main 1999, 36.

13 Bollenbeck, Tradition, 19.

14 Zu „L'art pour l'art" vgl. u.a. Wolfgang Ullrich, Was war Kunst? Biographien eines Begriffs, Frankfurt 2005, 124 ff; Peter Gay, Die Moderne. Eine Geschichte des Aufbruchs, Frankfurt am Main 2008, 74 ff.

erstveröffentlicht 1918, nur vor der Folie eines antifranzösischen Deutschtums verstehen. Dass sich „Geist“ und „Politik“ nicht vertrage, wie Mann wortgewaltig in seinem Essay darlegte, war der Versuch, einen Unterschied zwischen einem auf „Kultur, Seele, Freiheit, Kunst“ beruhenden Deutschtum und einer auf Werten der französischen Revolution („Zivilisation, Gesellschaft, Stimmrecht, Literatur“) basierenden vermeintlich verwirrten Ideologie herzustellen.[15] Das von Mann postulierte Nicht-Politiker-Sein des Künstlers ist damit weniger als allgemeingültig postulierte „biographische Formel“ eines bestimmten Künstlertypus zu verstehen als vielmehr einem nationalen und in seinem Kern antidemokratischen Bekenntnis Manns zuzuordnen, von dem er sich spätestens in den 1920er-Jahren immer stärker entfernte.

Manns Betrachtungen zeigen aber auch die Notwendigkeit, stärker in den Fokus zu nehmen, was unter dem Begriff „politisch“ – und vice versa damit auch „unpolitisch“ – im jeweils zeitgenössischen und sozialen Kontext überhaupt verstanden wurde. In Bezug auf die 1920er- und 1930er-Jahre möchte ich dazu Carl Schmitts „Der Begriff des Politischen“ heranziehen.[16] Der Staatsrechtler Schmitt mit einem Naheverhältnis zur Münchener künstlerischen Bohème ebenso wie zur aufstrebenden nationalsozialistischen Bewegung legte in der Schrift seine grundsätzlichen Überlegungen zum Verständnis des „Politischen“ vor. Ausgehend von der für ihn nicht überzeugenden traditionellen Gleichsetzung von „politisch“ mit „staatlich“ und der gängigen Praxis den Begriff „politisch“ gleichbedeutend mit „parteipolitisch“ zu verwenden,[17] entwickelte Schmitt ein Definitionsmodell, in dem er als zentrales Kriterium des Politischen die Unterscheidung von Freund und Feind einführte. Es ist hier nicht der Ort diesen Ansatz näher zu besprechen,[18] vielmehr möchte ich darauf verweisen, wovon Schmitt sich abzuheben versuchte: die Gleichsetzung von „politisch“ mit einerseits „staatlich“ und andererseits „parteipolitisch“. Eine solche Gleichsetzung beziehungsweise ein Verständnis von „politisch“ in genau diesem Sinne scheint mir ein zentraler Schlüssel für das Verständnis der „unpolitischen“ Attitüde vieler ZeitgenossInnen des frühen 20. Jahrhunderts und damit auch der hier untersuchten KünstlerInnen zu sein. Das heißt, der oftmalige Verweis darauf, „unpolitisch“ gewesen zu sein, bedeutete oft einfach nur, sich für keine Partei oder politische Bewegung engagiert zu haben, musste aber im Gegenzug nicht heißen, kein gesellschaftspolitisches Bewusstsein oder Engagement besessen zu haben.

15 Thomas Mann, Betrachtungen eines Unpolitischen, Frankfurt am Main 2012 [EA 1918], 52.

16 Carl Schmitt, Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien, Berlin 1963.

17 Vgl. Schmitt, Begriff des Politischen, 20 ff, 31.

18 Vgl. als jüngeren Beitrag, der auf Theorie und Debatte um Schmitt Bezug nimmt: Jan Assmann, Totale Religion. Ursprünge und Formen puritanischer Verschärfung, Wien 2016, 112–118.

Die politische Entwicklung in Europa im 20. Jahrhundert forderte die bestehenden Auffassungen von der gesellschaftspolitischen Rolle des Künstlers/der Künstlerin jedenfalls klar heraus. Eine vornehmlich „unpolitische" Selbstsicht, wie diese auch immer konkret verstanden wurde, ließ sich immer schwieriger aufrechterhalten, Krieg und autoritäre Regime griffen in das Leben direkt ein. Folgerichtig urteilt Anton Pelinka in seiner Analyse zu der von ihm so bezeichneten „unpolitischen Kultur" der österreichischen Zwischenkriegszeit: „Kultur und Politik waren, sie sind miteinander verflochten. Versuche wie die von Stefan Zweig und Thomas Mann, sich in bestimmten Phasen ihres Lebens als ‚Künstler' und daher ‚unpolitisch' aus der Politik wegzustehlen, waren eine Flucht aus der Verantwortung und vor der Einsicht in die Unvermeidlichkeit politischer Instrumentalisierung und damit Politisierung von Kultur."[19] Zieht man die in dieser Arbeit diskutierte Wirkmächtigkeit auto/biographischer Selbstbilder von KünstlerInnen hinzu, lässt sich dazu ergänzen, dass es sich bei dem geschilderten Verhalten nicht um ein einfaches „Wegstehlen aus der Politik" handelte. Vielmehr basierte dieses auf einem biographischen Selbstverständnis, in dieser Sphäre grundsätzlich nicht beheimatet zu sein. Der von Pelinka dafür zitierte Stefan Zweig vertrat dabei eine ganz ähnliche Haltung wie Alfred Kubin, nämlich Kunst und Politik als inkompatibel zu verstehen.[20] Und so blieb das vermeintlich „unpolitische" Selbstverständnis auch bei jenen KünstlerInnen noch nachhaltig bestehen, denen die politischen Gegebenheiten der Zeit ein solches schon längst nicht mehr ermöglichten und deren konkretes Verhalten längst nicht mehr unpolitisch war.

Es bestand somit im frühen 20. Jahrhundert ein Nebeneinander unterschiedlicher Konzepte der politischen Rolle des Künstlers/der Künstlerin: Zum einen existierte das in seiner Bedeutung zwar schwindende, zweifellos aber noch wirksame Konzept der Aufklärung, die in der Kunst ein der politischen Realität enthobenes anzustrebendes Ideal sah. In der Décadence-Haltung der Jahrhundertwende wurde dieses Konzept ins Extrem gesteigert. „Fluchträume" für KünstlerInnen boten eine utopische Alternative zur realen und damit auch zur politischen Welt, für die Ablehnung und Verachtung empfunden wurde.[21] Auf der anderen Seite entwickelten sich avantgardistische Konzepte, die den Künstler in einer zentralen Position hinsichtlich des gesellschaftlichen Wandels sahen. Die Legende vom unpolitischen Künstler (in Anlehnung an Ernst Kris) begann zu bröckeln, das zeigen die Biographien jener Künstlerinnen und Künstler, die in den Jahren der Zwischenkriegszeit immer

19 Pelinka, Gescheiterte Republik, 32.

20 Vgl. dazu auch den Briefwechsel der beiden Künstler: Alfred Kubin – Stefan Zweig. Briefwechsel 1909–1937. Hg. von Franz Hamminger/Klemens Renoldner, Schärding 2015.

21 Vgl. dazu auch Bollenbeck, Tradition, 119 ff.

stärker auch mit dezidiert politischer Botschaft auftraten. In Österreich waren dies vornehmlich KünstlerInnen, die der sozialdemokratischen Bewegung nahestanden und speziell in der Kulturpolitik des „Roten Wien“ eine zentrale Rolle einnahmen.

Otto Kris und Ernst Kurz haben darauf verwiesen, dass die Besonderheit in Bezug auf die „Legende vom Künstler“ darin bestehe, dass verschiedene Konzeptionen einander nicht unbedingt ablösen müssten, sondern zu den bestehenden immer wieder neue hinzukommen.[22] Dies trifft auch auf die möglichen Konzeptionen der politischen Rolle des Künstlers zu.

## 4.2 Erster Weltkrieg und das Ende der k. u. k. Monarchie

> „Lieber alter Freund, man kann schon sagen, in äußeren Dingen haben wir alle seit 1914 keine Ruh' mehr, es ist eine Weltenwende erster Klasse da.“[23]

Die „Weltenwende erster Klasse“, wie Kubin die vom Ersten Weltkrieg in Bewegung gesetzten politischen und gesellschaftlichen Veränderungen bezeichnete, brachte mit dem Jahr 1918 das Ende der Monarchie. Alfred Kubin, Oskar Kokoschka, Aloys Wach, Erika Giovanna Klien und Margret Bilger wurden BürgerInnen der 1918 ausgerufenen Republik Deutsch-Österreich, die nach dem Friedensvertrag von St. Germain 1919 den Namen „Republik Österreich“ erhielt. Für zwei von ihnen lag ihr Geburtsort nun außerhalb Österreichs: Kubin war 1877 im böhmischen Leitmeritz (Litoměřice) geboren und Klien 1900 in Borgo Valsugana im italienischen Trentino. Kokoschkas Familie (väterlicherseits) stammte ursprünglich aus Prag.

Je nach Dauer der Sozialisierung in der alten Welt der Monarchie und somit abhängig vom Geburtsjahr fand diese Lebensperiode mehr oder weniger auto/biographischen Widerhall: Der 1877 geborene Alfred Kubin war am stärksten im alten Österreich verwurzelt und kultivierte dieses in seiner rückblickenden Erinnerung mit einem positiv-nostalgisierenden Bild. Auch bei dem 1886 geborenen Kokoschka finden wir ein positiv geprägtes Bild der k. u. k. Monarchie, die in seiner Autobiographie von ihm rückblickend als „Kulturcommonwealth“ bezeichnet wurde.[24] Die

---

22 Vgl. Ernst Kris/Otto Kurz, Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt am Main 1980, 27.

23 AK an Fritz Herzmanovsky-Orlando, Zwickledt Oktober/November 1934, zit. nach Fritz Herzmanovsky-Orlando, Der Briefwechsel mit Alfred Kubin 1903 bis 1952. Hg. und kommentiert von Christian Klein, Salzburg, Wien 1983, 272.

24 Oskar Kokoschka, Mein Leben. Vorwort und dokumentarische Mitarbeit von Remigius Netzer, Wien 2008 [EA 1971], 45.

traumatischen Erfahrungen, die Kokoschka im Ersten Weltkrieg machen musste, scheinen sein prinzipiell nostalgisches k. u. k. Bild nicht beschädigt zu haben. Nichtsdestotrotz stellte der Erste Weltkrieg eine besondere Zäsur in seinem Lebenslauf dar. Generell zeigte sich der Erste Weltkrieg als zentraler Einschnitt für die Künstler der vormaligen Habsburgermonarchie. Der euphorischen Anfangsstimmung und Zustimmung zum Krieg schlossen sich viele VertreterInnen des Kulturlebens an, nicht zuletzt aus einer kulturpessimistischen Perspektive, die dem Krieg das Potential einer reinigenden Katharsis zusprach.[25] Freilich sollte sich diese Stimmungslage bald ändern.

Ausbruch und Verlauf des Kriegs prägten auch die künstlerische Produktion jener Jahre. Wie von Christoph Bertsch und Markus Neuwirth gezeigt, ist die Varietät der Kriegsbilder österreichischer KünstlerInnen groß und reicht von Albin Egger-Lienz' großformatigen Ölbildern wie „Die Namenlosen" (1914) oder „Missa Eroica" (1918) bis hin zu feinen Federzeichnungen von Klemens Brosch wie „Siesta der Henker" von 1916.[26] Vor der Kulisse dreier am Strick baumelnder lebloser Körper machen die „Henker" Mittagsrast. Eindrucksvoll zeigt diese Zeichnung des Künstlers, der wie Kokoschka in Galizien an der Front war und nach einem Lungenleiden morphiumsüchtig wurde, die Gräuel des Großen Kriegs.[27] Solche Bilder waren allerdings nicht gefragt. Vielmehr sollten die Künstler den Krieg in heroisch-patriotischer Weise dokumentieren. Zu einer Instrumentalisierung von Kunst und Künstlern kam es über die Einrichtung einer Kunstgruppe im Kriegspressequartier (KPQ) des Armeeoberkommandos. Im Dienste der Kriegspropaganda hatten die Künstler der Kunstgruppe die Aufgabe, das Geschehen an der Front bildlich festzuhalten. Die Vorgaben dafür waren rigide, stilistische oder auch inhaltliche Freiheiten gab es dabei kaum. Es verwundert daher nicht, dass der freiheitsstrebende Oskar Kokoschka seine Tätigkeit als Kunstmaler des KPQ als wenig befriedigende Aufgabe ansah und in seiner rückblickenden Autobiographie auch nicht oder nur eingeschränkt erwähnte, wie noch gezeigt werden wird.

25 Joes Segal, Krieg als erlösende Perspektive für die Kunst, in: Wolfgang J. Mommsen (Hg.), Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg München 1996, 165–170

26 Alle genannten Werke als Abbildungen in Christoph Bertsch/Markus Neuwirth, Krieg. Aufruhr. Revolution. Bilder zur Ersten Republik in Österreich, Wien 1995. Vgl. zum Thema auch Matthias Boeckl, Österreichische Künstler und der Erste Weltkrieg, in: Zeitreise Österreich, Sonderausgabe 2014, 88–91.

27 Vgl. Elisabeth Nowak-Thaller, Klemens Brosch. Kunst und Sucht des Zeichengenies, Linz 2016, bes. 87–111.

### 4.2.1 Kubin, der Krieg und das Ende der „alten Ruhe“

> „Nein, ich ruhe vorläufig noch in keinem Massengrab, doch leide ich trotz allem an ‚Kriegspsychose‘. Heiliger Gott was erleben wir noch alles.“ [28]

Alfred Kubin war beim Ausbruch des Ersten Weltkriegs im Sommer 1914 mit 37 Jahren im wehrfähigen Alter.[29] Auf die Frage seines Freundes Fritz Herzmanovsky-Orlando, ob er dem Vaterland diene, antwortete er mit dem obigen Ausspruch, der viel an biographischer Information beinhaltet: Tatsächlich landete Kubin nicht in einem der zahllosen Massengräber dieses grausamen Krieges, trotz dreimaliger Musterung wurde er nicht eingezogen. Die Musterungen waren für den Künstler nach seiner eigenen Darstellung mit einer hohen nervlichen Anspannung verbunden, gerade seine nervöse Disposition war es aber auch, die ihn als wehrunfähig eingestuft einer Kriegsteilnahme entzog. 1915 berichtete er darüber an Herzmanovsky-Orlando:

> „Daß das [Anm.: Musterung des Jahrgangs 1877] noch einmal kommen mußte, begreife ich gar nicht!!!, bei uns ist jeder der fähig war ja bisher schon gepreßt worden. Ich persönlich habe etwas größeren Gleichmuth wie im Frühjahr, da ich ja weiß mein Superarbitrierungsdokument[30] liegt vor. – (Ein ärztl. Zeugnis das aber nicht beachtet wird habe ich auch). Wie machst Du diese Sache? Leute wie wir beide sind eben auch wenn wir 100 x unsere armen Leiber zur Schau stellen müssen nicht verwendbar. Ich bin allerdings seit 4 Monaten noch ärger wie gewöhnlich mit den Nerven herunter so daß ich starke Ängste habe vor einem Anfall, der mich bei dieser Musterung, die mich letztesmal schon sehr aufregte, befallen könnte.“[31]

Von der Aufregung um seine neuerliche Musterung berichtete Kubin auch Hermann Hesse:

---

28 AK an Fritz Herzmanovsky-Orlando, Zwickledt 11.10.1914, zit. nach Herzmanovsky-Orlando, Briefwechsel, 81.

29 Die erweiterte Mobilmachung von 1914 erfasste neben den aktiv dienenden Soldaten auch die Reservisten und Landsturmangehörigen (ehemals gediente Soldaten bis zum Jahrgang 1872). Vgl. Manfried Rauchensteiner, Der Erste Weltkrieg und das Ende der Habsburgermonarchie 1914–1918, Wien 2013, 150.

30 Erklärung der Wehr- oder Dienstuntauglichkeit.

31 AK an Fritz Herzmanovsky-Orlando, Zwickledt [zw. 22.9. und 9.10.1915], zit. nach Herzmanovsky-Orlando, Briefwechsel, 128 f.

> „Zuvor allerdings ist noch die Barriere der ‚neuerlichen Musterung der gänzlich Untauglichen' – (welche Ironie!) zu überspringen. – Aber zu etwas sind, wie man sieht – kranke Nerven auch gut; – und ich habe 20 Jahre immer darauf geschimpft."[32]

Die neuerliche Musterung brachte für Kubin die endgültige Befreiung von der Angst eingezogen zu werden, die „kranken Nerven" blieben:

> „Bei der vorgestrigen Nachmusterung wurde ich frei, d.h. sogar gänzlich aus den Landsturmlisten gelöscht, d.h. für alle Kriege und Musterungen brauche ich nicht mehr zu erscheinen, – schade daß man mir nicht auch meine kranken Nerven abgenommen hat."[33]

Kubin hatte von Beginn an nicht in den anfänglichen Jubel und Taumel eingestimmt, der bei vielen seiner Künstlerkollegen 1914 ausgebrochen war. Eingebettet in einen kulturpessimistischen Diskurs, der vor allem im deutschen Kaiserreich virulent gewesen war, aber auch die österreichische Fin-de-Siècle-Kultur geprägt hatte, sahen viele Künstler den Krieg als Möglichkeit zur Katharsis, als „erlösende Perspektive für die Kunst".[34] Als Künstler und Mensch, dem nichts wichtiger war als äußerliche Ruhe, die er als Notwendigkeit für sein Arbeiten betrachtete, konnte bei Kubin ein Krieg aber nur schwer Euphorie auslösen. Nur in wenigen Aussagen scheint Kubin dem zeitgenössischen Diskurs, der dem Krieg das Potential zur Veränderung sowie neue Möglichkeiten schöpferischer Motivation zuschrieb, verhaftet. Im November 1914 schrieb er an Herzmanovsky-Orlando:

> „Der Krieg ist ja natürlich in seinem Verlauf und Folgen schöpferisch im höchsten Grad. Aber ich kann mich darüber gar nicht freuen, solange die Schreckensdinge vor meiner Seele streiten."[35]

Eine ähnlich ambivalente Haltung findet sich in der Korrespondenz mit Salomo Friedländer-Mynona, wie hier in einem Brief von 1916:

---

32 AK an Reinhard Piper, Wernstein 10.10.1915, zit. nach Alfred Kubin/Reinhard Piper, Briefwechsel 1907–1953. Hg. von Marcel Illetschko/Michaela Hirsch, München 2010, 53.

33 AK an Fritz Herzmanovsky-Orlando, Zwickledt 17.10.1915, zit. nach Herzmanovsky-Orlando, Briefwechsel, 131.

34 Segal, Krieg als erlösende Perspektive.

35 AK an Fritz Herzmanovsky-Orlando, Zwickledt 25.11.1914, zit. nach Herzmanovsky-Orlando, Briefwechsel, 91.



Abb. 25: Alfred Kubin, Der Krieg

> „[…] das eine hat der Dauerdruck des Krieges auf mich gewirkt: nicht hänge ich mehr in geteilten veränderlichen Dingen, von mir aus schwinde alles dahin nachdem soviel dahingegangen! – Ich danke dem Krieg – die Befreiung von manch furchtbarer Fessel, und deshalb meine ich – Kubin wird nicht mehr sehr lange dauern, – ich glaube seine Grenzen zu sehen – […] – Diesen Krieg schaue ich also noch als Heilskrieg an, nur so kann er nutzbar werden. – und manchmal kommt mir vor es gäbe ihn überhaupt nicht! – In den schon erwähnten solipsistischen Stunden nämlich!“[36]

Von Alfred Kubin existieren nur wenig kriegsbezogene Zeichnungen. Dennoch scheint er in dem von Hans Hildebrandt 1916 herausgegebenen Band „Krieg und Kunst“ mit einem Werk zentral auf: Seine Kriegsgraphik aus der Weber-Mappe, bereits 1901/02 entstanden, hatte neue Aktualität gewonnen und wurde daher von Kubin 1914 und 1918 (und auch noch später) in neuen Varianten ausgeführt.[37] (Abb. 25) Gemeinsam mit der Zeichnung „Die Fliegerbombe“ wurde das Blatt „Der Krieg“ von Hildebrandt als zentrales Werk zur Thematik äußerst positiv besprochen.[38]

36 AK an Salomo Friedländer-Mynona, Wernstein [April/Mai 1916], zit. nach Salomo Friedländer-Mynona/Alfred Kubin, Briefwechsel. Hg. von Hartmut Geerken, Wien, Linz 1986, 66.

37 Vgl. Hans Albert Peters/Christoph Brockhaus (Hg.), Alfred Kubin. Das zeichnerische Frühwerk bis 1904, Baden-Baden 1977, 238 ff.

38 Hans Hildebrandt, Krieg und Kunst, München 1916, 146, 265 (Abb.) u. 312 f. Über die Erwähnung in Hildebrandts Schrift informierte Kubin Herzmanovsky-Orlando: „Ich habe nur ganz weniges

Neben der Aufregung um die Musterungen und Schreckensmeldungen, die Kubin den Krieg in sein unmittelbares Umfeld brachten (so vor allem der Tod von Künstlerkollege Franz Marc 1915 und die Angst um den eingezogenen Stiefsohn Otto Gründler), war es nicht zuletzt die Sorge um das „alte Österreich", die Kubin in jenen Jahren bewegte. Wenn er sich auch als politisch desinteressiert und unwissend bezeichnete, so war Kubin wohl bewusst, dass der Krieg über das Schicksal der Monarchie Österreich-Ungarn entscheiden würde. Und mit dieser Monarchie – so zeigen es viele Äußerungen – fühlte er sich tief verbunden. Als 1877 Geborener wuchs er in der alten Ordnung der Habsburgermonarchie auf, sein Vater war ein ehemaliger k. u. k. Offizier und Beamter („mein Vater dieser alte k. u. k. Haudegen").[39] Immer wieder betonte Kubin nach 1918, wie sehr er die Welt der k. u. k. Monarchie als seine ursprüngliche Heimat betrachte. Als Fortschrittsskeptiker sah er in der Vergangenheit ein Idyll der Ruhe, dem er – wenn auch oft in ironisierter Weise – nachtrauerte. Das Lesen „altösterreichischer" Werke sollte helfen:

> „Ich las jetzt einige altösterreichische Werke die mir ja so liegen – (I. ‚Als Venedig noch österreichisch war', – II. Memoiren des Admirals Dalerup)[40] Ach überhaupt mein Jahrhundert geht von 1770–1870, ist also leider 7 Jahre vor meiner Geburt zu Ende gegangen."[41]

So trauerte er schon 1914 um das „alte" Österreich. Dass dieses bald starken Veränderungen unterzogen beziehungsweise sich politisch auflösen würde, versuchte Kubin noch zu ignorieren:

> „Denk Dir ich hörte aus ziemlich ernster Quelle daß Österreich an Italien das Trento abgeben wird nach dem Krieg gegen 1 Neutralität, 2 Desinteressement an Triest und Dalmatien – 3 kräftige Mitarbeit bei künftigem Neuaufbau. – Na mir ist's wurscht."[42]

---

zum Krieg gezeichnet, bin aber trotzdem mit einer Arbeit reproduziert und sehr ausführlich erwähnt in dem Werke d. Krieg und die Kunst (1916 München) von Dr. H. Hildebrandt." AK an Fritz Herzmanovsky-Orlando, Zwickledt 10.6.1916, zit. nach Herzmanovsky-Orlando, Briefwechsel, 159.

39 AK an MB, Zwickledt 27.3.41, zit. nach Margret Bilger/Alfred Kubin, Briefwechsel. Hg. von Melchior Frommel/Franz Xaver Hofer, Schärding 1997, 36.

40 Gemeint sind folgende Bände, die sich in der Kubin-Bibliothek (Inv.-Nr. 2413 und 2224) befinden: Paul Rohrer, Als Venedig noch österreichisch war. Erinnerungen zweier Offiziere, Stuttgart 1913; Hans Birch von Dahlerup, In österreichischen Diensten. 2 Bde., Berlin 1911–1912.

41 AK an Fritz Herzmanovsky-Orlando, Wernstein Zwickledt 11.10.1914, zit. nach Herzmanovsky-Orlando, Briefwechsel, 82.

42 AK an Fritz Herzmanovsky-Orlando, Wernstein Zwickledt 11.10.1914, zit. nach Herzmanovsky-Orlando, Briefwechsel, 83.

Es wäre nicht Kubin, hätten ihn nicht neben der allgemeinen besorgniserregenden politischen Lage eigene, praktische Probleme, die sein künstlerisches Arbeiten bedrohten, ebenso sehr beschäftigt. Als spezielles Problem erwies sich für ihn zu jener Zeit das drohende Versiegen einer wichtigen Quelle, nämlich das nahende Ende seines bevorzugten Zeichenpapiers. An Herzmanovsky-Orlando schrieb er:

> „Privat beschäftigt mich jetzt das rapide zu-ende-gehen meines hundertjährigen herrlichen Zeichenpapieres. (Noch 23 Halbbogen dieses k. k. mährischen Bütten habe ich noch; diese staatliche Papierfabrik ist längst niedergebrannt, existiert nicht mehr) – das gibt eine einschneidende Änderung für mich –“[43]

Kubin hatte jahrelang vorzugsweise altes Katasterpapier als Zeichenpapier genutzt. Wenn auch nicht in direktem Zusammenhang stehend – nach Kubins Aussage existierte die Produktion dieses Papiers schon seit längerer Zeit nicht mehr – kann der Verlust der alten k. u. k. Katasterbögen fast sinnbildlich für das Ende (s)einer Epoche betrachtet werden. Auch andere materielle Einschränkungen erschwerten das Künstlerleben, vor allem die mit den Kriegsjahren immer schwieriger werdende Versorgung mit Heiz-, Beleuchtungs- und natürlich Nahrungsmitteln.

Zum nationalistischen Diskurs während des Ersten Weltkriegs ist in Kubins Aussagen keine Distanz erkennbar. Ganz im Gegenteil ist vor allem seine Korrespondenz mit Herzmanovsky-Orlando von platten propagandistischen und rassistischen Stereotypen geprägt. Besonders richtete sich Kubins Aversion gegen den Kriegsfeind England:

> „Soviel scheint mir festzustehen, die heutigen Engländer sind die dämonischen Karikaturen – die Affen der Deutschen! – in ihrer Civilisation, Ordnung, Art, Form, Religion, in allem bis ins kleinste spiegeln sie verzerrtes abgewichenes Deutschtum, – das klingt fabelhaft: Alles Geheimnis der Zukunft scheint mir, – (allgemein betrachtet) heute bei dem Deutschen zu liegen. – Das englische Ideal, der menschlichen Schönheit z.Bsp. ist vollkommen leer und spiegelhaft – nichts wie Satan! Wahrscheinlich, nehme ich an war der deutsche lebendige Volksgeist (Michael)[44] in größter Gefahr verschlungen und zerfa-

43 AK an Fritz Herzmanovsky-Orlando, Zwickledt 6.11.1914, zit. nach Herzmanovsky-Orlando, Briefwechsel, 86.

44 Der Zusammenhang zwischen „deutschem Volksgeist“ und dem Erzengel Michael verweist vermutlich auf eine Rezeption Rudolf Steiners. In mehreren Vorträgen nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs postulierte Steiner den Erzengel Michael als „führenden Geist des Zeitalters“ und verknüpfte diesen mit einem „deutschen Volksgeist“. Vgl. Rudolf Steiner, Menschenschicksale und

> sert zu werden! – daher die kriegerische Reaktion! – Wir wußten ja im Grunde alle von der Gefahr (Und meine ‚andere Seite' ist ja auch nach dieser Seite ein Fanal gewesen) –"[45]

In seinem Antwortbrief nahm Herzmanovsky-Orlando Kubins Argumentation auf und baute diese mit nationalistischen Abwertungen von Engländern, Amerikanern, Russen und Franzosen noch aus, um abschließend festzustellen, dass es sich dabei nicht um „Nationalhaß, sondern kosmische Erkenntnis" handle.[46] Kubin zeigte sich davon höchst amüsiert und verwies den Freund auf das rassistische Werk von Jörg Lanz von Liebenfels.[47] Dies und auch die obige Bezugnahme auf Rudolf Steiners Volksgeist-Philosophie verweisen wiederum darauf, wie sehr Kubin zu jenem Zeitpunkt einem rechtsesoterischen Diskurs verhaftet war, der metaphysische Konzepte mit männlichkeitsüberhöhenden und rassistischen Argumenten kombinierte.[48]

In seiner Autobiographie widmete sich Kubin den Ereignissen des Ersten Weltkrieges in dem 1917 entstandenen (dritten) Kapitel nur relativ knapp:

> „Da kam im August 1914 das Schreckliche. Welcher Künstler, ja überhaupt welcher Mensch hätte zu prophezeien gewagt, daß eine solche Flut von Haß, Wut und Starrsinn, wie sie nun hereinbrach, noch möglich wäre? Wie Aasgeruch umwehte es mich in meiner einsamen Lage, und eine entsetzliche, langwährende Trauer und Niedergeschlagenheit ließen mich die ersten vier, fünf Monate des Krieges nicht mehr los. Die gigantische Organisation der Kriegsmaschine, die furchtbaren Taten der Zerstörung, der Heldenmut des Einzelnen imponierten mir und erschütterten mich gewiß; die elementare Begeisterung, die so Viele empfunden haben, habe ich aber nie gespürt; ich stand beiseite."[49]

1926 entstand der nächste Teil der Autobiographie und erst hier wurde dem Krieg mehr Raum gegeben. Im Zentrum stand erneut Kubins Ablehnung desselben: Er berichtete von den alltäglichen mit dem Krieg verbundenen „Plagen" genauso wie von den tiefergehenden Auswirkungen, der Gewalt, dem Tod.

---

Völkerschicksale. Vierzehn Vorträge, gehalten in Berlin vom 1. September 1914 bis 6. Juli 1915, 1981, 105 f, online unter https://archive.org/details/rudolf-steiner-ga-157 (2.9.2019).

45 AK an Fritz Herzmanovsky-Orlando, Zwickledt 4.2.1915, zit. nach Herzmanovsky-Orlando, Briefwechsel, 105.

46 Fritz Herzmanovsky-Orlando an AK, Teppenhausen 6.2.1915, zit. nach Herzmanovsky-Orlando, Briefwechsel, 107.

47 Im Konkreten empfahl er ihm die Lektüre von Jörg Lanz-Liebenfels, Theozoologie oder die Kunde von den Sodoms-Äfflingen und dem Götterelektron, Wien, Leipzig, Budapest o. J. [1904].

48 Vgl. dazu Kapitel 3.3.1.

49 Alfred Kubin, Aus meinem Leben. Gesammelte Prosa mit 73 Abbildungen. Hg. von Ulrich Riemerschmidt, München 1974, 50 f.

> „Der Weltkrieg machte einen Riß in jedes erwachsenen Menschen Leben. [...] Das Entsetzlichste am Krieg ist für mich die gesetzmäßige Entfesselung von Roheit und Grausamkeit mit ihren Folgen von Qual und Tod.“[50]

Besonders ausführlich erinnerte und schilderte Kubin eine Begebenheit, die sich in den letzten Kriegstagen zugetragen haben musste und die ihm das Ende seiner bisherigen Lebenswelt verdeutlichte:

> „Ich war um jene Zeit zu Besuch in Micheldorf im nahen Kremstal auf dem Gute meines Kollegen, des höchst merkwürdigen Carl Anton Reichel[51]; […] schon Ende Oktober, als ich bei Reichel war, unterhielten wir uns meist über die großen politischen Umwälzungen, die bald bevorstünden, und kombinierten da allerhand zusammen. Freilich, so tief einschneidend, wie sie in Wirklichkeit waren, hätte sie sich von dieser Tafelrunde wohl keiner gedacht. Nun, ich war heimlich froh, daß endlich die unerträglich gewordene Spannung und das widerliche Gemetzel aufhören mußten. […] Auf der Rückfahrt von Micheldorf in Linz für ein paar Stunden Aufenthalt nehmend, saß ich dort in einem jener so behaglichen, noch altösterreichisch anmutenden kleinen Kaffeehäuser und hätte beim Genuß meiner grauenhaften Zichorienbrühe, der Sacharintablette und eines eklig-wässerigen, bläulichen Milchersatzes am liebsten laut aufgeheult. Da fing mein Blick durchs Fenster wie zufällig einen Haufen Militärsträflinge auf – vermutlich Ungehorsame und Deserteure –, die gerade vorbeigeführt wurden.[52] Lieber Himmel, wie sah diese stumpfe Gesellschaft aus! Ein herabgekommenes Bettelpack! Und die sogenannte Wachmannschaft, grauköpfige, greisenhafte Erscheinungen, unterschied sich nur durch das Gewehr mit dem aufgepflanzten Bajonett von den übrigen schlechtgenährten, fahl aussehenden und müde dahinschleichenden, unsoldatischen Gestalten. Von Uniformen konnte man wohl nicht mehr sprechen, jede Gleichheit fehlte, und nur das Ungenügende der Kleidung war bei allen gemeinsam, denn die meisten froren jämmerlich in ihren zu dünnen, schmierigen Fetzen bei dem scharfen Herbstwind. Wie eine Vision kam mir da ein alter Holzschnitt in Erinnerung: ‚Napoleonische Rückzugler aus Rußland im Jahre 1812‘, und zugleich fühlte ich es deutlich: das ist das Ende meines geliebten alten Österreich.“[53]

50 Kubin, Aus meinem Leben, 63.

51 Carl Anton Reichel (1874–1944), österreichischer Graphiker und Maler.

52 Manfried Rauchensteiner verweist darauf, dass in den letzten Kriegswochen etwa fünf Prozent der k. u. k. Armee desertiert seien, meist weniger aus politischem Widerstand als aus Hunger. Vgl. Rauchensteiner, Der Erste Weltkrieg, 991.

53 Kubin, Aus meinem Leben, 59 f.

Abb. 26: Postkarte Alfred Kubin an Reinhard Piper, Henndorf 3.9.1923. Auf der Rückseite: „Kubin z. Zt. Henndorf bei Salzburg – sendet seinem lieben Verleger herzlichsten Glückwunsch und den letzten vorgefundenen altösterr. Doppeladler"

Dem Ende seines „geliebten alten Österreichs" trauerte Kubin in vielen autobiographischen Aufzeichnungen und auch in seinem Werk bis an das Ende seines Lebens nach. Dies wohl auch deswegen, weil er sich bis 1914 – wie er es immer wieder formulierte – am wenigsten von der Politik belästigt fühlte. In den kommenden Jahren würde sich diese Situation verändern.

### 4.2.2 „Ich bin so froh, dass ich noch lebe": Oskar Kokoschka und der Erste Weltkrieg

„Ich bin neugierig, ob ich das nächste mal tot bin."[54]

Ähnlich wie Alfred Kubin zeichnet auch Oskar Kokoschka in seinen autobiographischen Darstellungen ein grundsätzlich positives Bild der k. u. k. Monarchie. Manchmal etwas ironisiert, im Grundton aber durchaus positiv verklärt, betont Kokoschka vor allem die Multikulturalität des Habsburgerreiches. Dem habsburgischen „Kul-

54 OK an Herwarth Walden, Wien 27.10.1915, zit. nach Kokoschka, Briefe I, 230.

turcommonwealth" konnte der Weltbürger Kokoschka viel abgewinnen. Im Rückblick auf seine Schulzeit beschreibt der Künstler, dessen Familie tschechische Wurzeln hatte, den Vielvölkerstaat, der sich in seiner eigenen Schulklasse spiegelte:

> „Denke ich an die Schulzeit zurück, so habe ich das Empfinden, daß sich da die Geschichte Österreichs gespiegelt hat. So viele Völker waren in dem alten Österreich verbunden, und jedes hat seine Eigenheit behalten, seine besondere Begabung, die dazu beitrug, dieses ganze Kulturcommonwealth, wie ich es nennen möchte, zu einem einzigartigen Organismus zu verschmelzen. So etwas hat es in der Geschichte nie gegeben. Im Unterschied dazu war das englische Commonwealth eine ökonomische Institution. Da waren Schüler in meiner Klasse aus den Alpenländern, Ungarn, Slawen, Juden, Triester, Sudetendeutsche. Wirklich eine Völkerversammlung."[55]

Die Schulzeit mit Mitschülern und Lehrern aus unterschiedlichen kulturellen Kontexten habe ihn auf sein späteres Leben als „Wanderer" vorbereitet, so spannte Kokoschka rückblickend einen sinngebenden biographischen Bogen.[56] Das Bild des multikulturellen und künstlerisch-intellektuellen Fin-de-Siècle-Wien mit seiner Kaffeehauskultur wird in den Erinnerungen beschworen, gleichzeitig aber auch die damit verbundene Wahrnehmung steigender politischer Spannung und das Gefühl, dass die alte Welt zu Ende gehe:

> „Bei einer Tasse Kaffee diskutierten meine Freunde und ich, damals waren wir alle ungefähr zwanzig Jahre alt, die Dinge, die uns zunächst angingen. Die Welt, die allein uns damals bekannt war, drohte zu Ende zu gehen. […] Man las die Zeitungen im Kaffeehaus, hörte und spürte auch die politischen Kämpfe, wo man früher seine Schale Kaffee in Ruhe getrunken hatte. […] Aus einer engen Wohnung in der Vorstadt kommend, war ich von den geistigen und politischen Strömungen der Zeit unberührt geblieben. Erstens verstand ich nichts davon und zweitens wollte ich einfach nichts damit zu tun zu haben."[57]

Die Schilderung jener letzten Jahre der Donaumonarchie erscheint in Kokoschkas Autobiographie als eine Mixtur aus allgemeinen Geschichtsbuch-Erklärungen und persönlichen Erinnerungen. Die aufgewühlte politische Stimmung beschrieb er aus der Sicht eines Unbeteiligten, seine Interessen und Probleme als junger Künstler seien andere gewesen.

55 Kokoschka, Mein Leben, 45.
56 Kokoschka, Mein Leben, 45.
57 Kokoschka, Mein Leben, 55.

> „Die lautstarken Politiker verteidigten ihre Ideen, Alldeutsche den Anschluß an das Reich, die Irredenta ein geeinigtes Italien oder ein Großserbien. Eine panslawistische Gruppe hoffte auf einen Anschluß an das Zarenreich. Jeder glaubte an seinen Zukunftsstaat. Meine Freunde und ich hatten nur persönliche Probleme. Ich vor allem kein Geld."[58]

Das politische Geschehen sollte ihn aber spätestens mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs im Sommer 1914 unmittelbar treffen. Der Krieg und der für Kokoschka damit verbundene zweimalige Frontaufenthalt müssen als zentraler Einschnitt mit weitreichenden Auswirkungen auf Biographie und Werk des Künstlers betrachtet werden. Bevor an dieser Stelle Kokoschkas autobiographischem Narrativ hinsichtlich seiner Zeit im Ersten Weltkrieg genauer nachgespürt wird, soll zunächst der Versuch unternommen werden, seine Kriegsteilnahme räumlich wie zeitlich zu strukturieren.[59] Ich unterscheide im Folgenden mehrere Phasen:

1) die Meldung als „Einjährig-Freiwilliger" und die Kavallerie-Ausbildung in Wiener Neustadt (Anfang 1915–Sommer 1915)
2) der Einsatz als Soldat der Kavallerie an der Ostfront in Galizien bis zur Verwundung (Juli 1915–29. August 1915)
3) der erste Krankenurlaub, zunächst im Reservespital Brünn und anschließend im Palffy-Spital in Wien (September 1915–Ende April 1916)
4) der Einsatz als Kriegsmaler des Kriegspressequartiers an der Isonzofront (Anfang Juli 1916–Ende August 1916)
5) neuerlicher, mehrfach verlängerter Krankenurlaub bis Kriegsende, mit Aufenthalten in Wien, Berlin, Dresden, Stockholm und wiederum Dresden (September 1916–Oktober 1918)

Kokoschka befand sich somit zweimal an der Front, einmal als Kavallerie-Soldat an der Ostfront in Galizien und einmal als Angehöriger des Kriegspressequartiers im Isonzogebiet. Er verbrachte jeweils mehrere Wochen im Frontgebiet. An der Ostfront erlitt er eine Schussverletzung am Kopf im Bereich des linken Ohres sowie eine Bajonettverletzung an der Lunge, bei der Isonzoschlacht durch eine nahegelegene Sprengung nach eigener Angabe einen *shell shock*.

---

58 Kokoschka, Mein Leben, 57.

59 Ich orientiere mich dabei vorwiegend an den Akten im Kriegsarchiv des Österreichischen Staatsarchivs sowie der Korrespondenz von OK.

Der Blick auf die einzelnen Phasen von Kokoschkas Kriegsteilnahme beginnt mit seiner Meldung als „Einjährig-Freiwilliger".[60] In der jüngsten Forschung wird die Frage gestellt, ob Kokoschka ebenso wie viele andere Künstler der zeitgenössischen Kriegseuphorie verfallen sei.[61] Dass er sich „freiwillig" meldete, kann jedenfalls nicht als Indiz für eine Kriegsbegeisterung gesehen werden, vielmehr kam er damit, wie er in der Autobiographie selbst und zutreffend schreibt, einer Einberufung nur zuvor. Die Meldung als „Einjährig-Freiwilliger" brachte den Vorteil, sich das Regiment aussuchen zu können. Dass er zum noblen k. u. k. Dragonerregiment Nr. 15 kam, ging auf die Intervention seines väterlichen Freundes Adolf Loos zurück. Dass Kokoschka aber auch weniger „noble" Kriegsteilnehmer bereits in den ersten Tagen nach Kriegsausbruch beobachtete und dabei ein keineswegs geschöntes Bild abgab, bezeugen Briefe, die er in den ersten Tagen der Mobilisierung im Sommer 1914 an Alma Mahler schrieb. So heißt es dort:

> „Am Südbahnhof, auf dem ich gestern nachgefragt habe, wie die Züge gehen, war es abends bis über die ganze Straße und in der Halle bis oben voll von elenden Frauen und Kindern, die weinend zurückgeblieben sind, nachdem die Reservisten weggefahren waren."[62]

Und etwa zur selben Zeit:

> „Die Frau, die mit dem Mann zum Bahnhof ging, war blau im Gesicht und hat gelächelt. Dann ist sie weggegangen und hat zu ihm gesagt als Spaß: ‚Schieß nur nicht zu viel von den Serbianern nieder, die können auch nichts dafür.' Dann hat sie sich hinter den Leuten versteckt. Der Mann hatte sich Mut angetrunken und hat zu ihr gesagt: ‚Jetzt geh!' Und ist in die Halle getorkelt. Dann war er plötzlich nüchtern, und wie er seine Frau nicht mehr

60 Eine genaue Datierung seiner Meldung ist mir bis dato nicht bekannt. Erste Ankündigungen Kokoschkas dazu finden sich in verschiedenen Briefen seit Ausbruch des Krieges, der Beginn der Ausbildung erfolgte im Jänner 1915, die offizielle Aufnahme als „Einjährig-Freiwilliger" beim Dragonerregiment Nr. 15 erfolgte gemäß des „Hauptgrundbuchblattes" von Oskar Kokoschka am 9.2.1915. Vgl. Österreichisches Staatsarchiv (ÖStA), Kriegsarchiv (KA), Pers. GBBL, Hauptgrundbuchblatt Oskar Kokoschka. Ein Faksimile des Dokuments findet sich unter http://wk1.staatsarchiv.at/propaganda-kuenstler-und-kpq/bildende-kunst/oskar-kokoschka/#/?a=artefactgroup296 (2.9.2019).

61 Vgl. v.a. Régine Bonnefoit/Gertrud Held, Oskar Kokoschka 1915–1917. Vom Kriegsmaler zum Pazifisten, in: Uwe M. Schneede/Kunst- und Ausstellungshalle Bonn (Hg.), 1914. Die Avantgarden im Kampf, Köln 2013, 246–253.

62 OK an Alma Mahler, Wien 20.7.1914, zit. nach Kokoschka, Briefe I, 172.

gesehen hat, hat er ein so stieres Gesicht gemacht, daß ich nicht begreife, warum es mir so gut gehen soll."[63]

Dies klingt nach sehr nüchterner, realistischer Beobachtung von Angst und Verzweiflung betroffener Männer und Frauen und definitiv nicht nach heroischer, euphorischer Überhöhung des Krieges, die sonst so oft in der Rhetorik jener Tage anzutreffen war. Das im Brief vom Juli angesprochene Gefühl, sich selbst schlecht zu fühlen, wenn andere, vor allem sozial Schlechtergestellte, in den Krieg müssen, wiederholt er in mehreren Briefen. Auch am 30. August 1914 schrieb er ähnlich argumentierend:

„Mein liebes Almi, [...] Ich kann nicht schlafen vor Kummer und Schande, daß es mir besser gehen soll, und diese kleinen verhungerten und verwirrten Burschen und Männer, die nichts bis jetzt wie Elend gehabt haben, werden da in den Tod getrieben oder werden Krüppel, und niemand schert sich einen Pfifferling darum nachher. Da kommen so viele arme Leute heraus, die jetzt schon blaß und krank sind, und die haben noch die seelische Kraft, ihre Männer nicht merken zu lassen, wie es sie angeht. Heute ist eine Frau in meiner Gasse wie eine Irrsinnige ihrem Mann um den Hals gefallen, der gerade weggehen mußte mit seinen fünf Zwetschgen in einem Sacktuch."[64]

Man könnte somit die Mitteilung Kokoschkas an Kurt Wolff vom September 1914, wonach er sich freiwillig zum Heer stellen möchte, „weil es eine ewige Schande sein wird, zu Hause gesessen zu haben"[65] auch in diesem Kontext interpretieren und sie nicht zwingend als kriegseuphorisch oder patriotisch werten. Einer solchen Interpretation wollten offenbar auch Olda Kokoschka und Heinz Spielmann zuvorkommen, wenn sie als HerausgeberInnen der Briefe Kokoschkas dem betreffenden Brief folgende Anmerkung hinzufügten: „eine für Außenstehende bestimmte, nicht wörtlich zu verstehende Erklärung Kokoschkas, der sich sicher nicht aus patriotischen Gründen zum Kriegsdienst meldete. Allerdings mag auch das Bedürfnis, sich vom Leid anderer abzusetzen für seine Meldung zur Front eine Rolle gespielt haben."[66] Im Brief an Wolff ging es vorrangig um eine finanzielle Angelegenheit, auch das ein nicht unwesentlicher Topos in Kokoschkas Vorbereitungen zur Meldung als „Einjährig-Freiwilliger": Eine solche schien für ihn erst möglich, wenn eine gewisse

63 OK an Alma Mahler, [Wien Ende Juli 1914], zit. nach Kokoschka, Briefe I, 172.
64 OK an Alma Mahler, [Wien], 30.8.1914, zit. nach Kokoschka, Briefe I, 179.
65 ZBZ, NL O. Kokoschka, Fasz. 36.20, OK an Kurt Wolff, o. D.; in der Edition der Briefe wird dieses Schreiben plausibel mit Ende September 1914 datiert, vgl. Kokoschka, Briefe I, 183.
66 Kokoschka, Briefe I, Anmerkungen, 353.

finanzielle Absicherung gegeben war, nicht nur um das notwendige Geld für seine eigene Ausstattung zu erhalten, sondern vor allem auch zur Versorgung seiner Eltern und Geschwister.

Die Meldung als „Freiwilliger", in der Kokoschka-Literatur zum meist wenig hinterfragten heroischen Mythos geworden, basierte somit auf einem Bündel von Motiven: der Einsicht, ohnehin einberufen zu werden und sich als „Einjährig-Freiwilliger" zumindest noch einen besseren Status zu sichern, weiters einer Loyalität gegenüber anderen Kriegsverpflichteten, vor allem jenen aus sozial schwächeren Schichten, und *last but not least* spielte natürlich auch jenes Motiv eine Rolle, das in der Kokoschka-Biographik die stärkste und oft alleinige Aufmerksamkeit fand: die unglücklich verlaufende Liebesbeziehung zu Alma Mahler. In seiner autobiographischen Darstellung verwies Kokoschka selbst auf diesen Hintergrund und beschrieb sein Schicksal dabei als ein kollektives:

> „Mir war es also ähnlich ergangen wie vielen wehrpflichtigen Männern, die entweder das richtige Mädchen nicht gefunden hatten oder des Alltags überdrüssig geworden waren, die in einer umstürzenden Veränderung der Umwelt, wie es ein Krieg bedeutet, versuchten, ein neues Verhältnis zum Leben zu gewinnen – sei es zum Besseren oder auch zum Schlechteren."[67]

Im Jänner 1915 trat Kokoschka seine Ausbildung als Kavallerist des Dragonerregiments Nr. 15 in der Kaserne Wiener Neustadt an. Diese Position war nur über hohe Kosten zu erreichen gewesen: Dragonerregimentsangehörige mussten ein eigenes Pferd mitbringen und eine teure Ausstattung finanzieren. Symbolträchtig hatte Kokoschka dafür das Bild seiner Liebe zu Alma Mahler, „Die Windsbraut", verkauft.[68] Die Wirkung der Uniform und noblen Ausstattung ging an Kokoschka nicht vorüber, in der Autobiographie heißt es rückblickend „Wie stolz war ich, beritten zu sein."[69] Adolf Loos ließ eine Postkarte von Kokoschka in Uniform anfertigen, die einige Verbreitung fand. Kokoschka selbst scheint nicht sicher gewesen zu sein, ob ihm diese Form von „Werbung" positiv zuträglich sein würde, in einem – leider undatierten – Brief an seinen Freund Albert Ehrenstein schrieb er:

> „Erst heute Gelegenheit zu schreiben, weil die Prüfungen vorüber sind. Ich glaube dazugekommen zu sein! Die große Frage ist, ob ich Corporal geworden bin. […] Loos hat

67 Kokoschka, Mein Leben, 139.

68 Vgl. OK an Otto Winter, [Wien] 18.12.1914, zit. nach Oskar Kokoschka, Briefe I, 186.

69 Kokoschka, Mein Leben, 144.

Ansichtskarten machen lassen von mir, ich bitte ihn dringend, diese vorläufig nicht in Handel zu setzen, weil das meinem [Wort unleserl.] schadet!“[70]

Nach seiner Aufnahme in das Dragonerregiment stand für Kokoschka die Zeit der Ausbildung an. In der Autobiographie erwähnt er diese Phase nur mit zwei kurzen Sätzen:

„Meine Abrichtung in Wiener Neustadt währte einige Monate, denn ich hatte vorher nie gedient. Die letzten theoretischen und taktischen Übungen für alle Regimenter fanden in Mährisch-Weißkirchen statt.“[71]

Die „Abrichtung“ Kokoschkas begann am 3. Jänner 1915 und wurde – folgt man der Korrespondenz jener Zeit – von Kokoschka fast ausschließlich negativ erlebt. Schon der erste Brief aus Wiener Neustadt an Alma Mahler ist datiert mit „1. Tag des Exils“, die Beschreibung des neuen Alltags war wenig euphorisch:

„Der erste Tag war warten, warten mit drückendem neuen Kleid, Helm, bis ich Kopfschmerzen bekam und nicht mehr mitspielte; nach hause ging, um Dir mein Herz entgegenzubringen.“[72]

Am „3. Tag des Exils“ setzten sich die Klagen fort, der schneidige Dragonersoldat hatte das Problem, erst reiten lernen zu müssen und fühlte sich ganz offensichtlich keineswegs als vollwertiges Teil des „albernen Affenwerkels“:

„Es hat mir diese wirklich freiwillige Gefangenschaft doppelt verhaßt gemacht. Ich habe Hunger, weil ich ungern zu einem Tisch gehe, wo Offiziere sitzen, denen ich mich stotternd vorstellen muß, weil ich nie die Chargen und die Phrasen lernen werde, um ein richtiges Zahnrad in diesem albernen Affenwerkel zu werden. Übermorgen bekomme ich mein Pferd aus Wien und soll gleich mit einer Abteilung ausrücken. Ich werde immer herunterfallen, weil ich ja noch nicht reiten kann, […]“[73]

Kokoschka litt während der Ausbildungszeit in Wiener Neustadt auf mehreren Ebenen: Als freiheitsliebendem Künstler war ihm der Kasernendrill massiv zuwider, als

70 ZBZ, NL O. Kokoschka, Fasz. 31.27, OK an Albert Ehrenstein, o. D.
71 Kokoschka, Mein Leben, 144.
72 OK an Alma Mahler, Wiener Neustadt 3.1.1915, zit. nach Oskar Kokoschka, Briefe I, 190.
73 OK an Alma Mahler, Wiener Neustadt 5.1.1915, zit. nach Oskar Kokoschka, Briefe I, 191.

unerfahrener Soldat und im Vergleich zu den zumeist aus der Aristokratie stammenden Kollegen befand er sich im Regiment zudem auf der sozial untersten Ebene und war mit einem militärischen Alltag konfrontiert, der weder heroisch erschien noch Möglichkeiten zur Entfaltung bot. Das Vorhaben Offizier zu werden, rückte in immer schwerer erreichbare Ferne. Diesbezügliche Klagen und Zweifel finden sich allerdings nur in den zeitgenössischen Briefen, in der Autobiographie „Mein Leben" stellt sich die Geschichte etwas anders dar. Hier berichtete er davon, sich gegen Ende seiner Ausbildungszeit freiwillig zur Front gemeldet zu haben, um einer drohenden Bestrafung wegen eines „Insubordinationsvergehens" zu entgehen. Diese Bestrafung hätte zur Folge gehabt seines „Avancements zum Offizier verlustig zu gehen".[74] Auf das in den Briefen beklagte soziale Gefälle wird in der Autobiographie nicht verwiesen. In einem Brief an Alma Mahler im April 1915 brachte er es hingegen sehr deutlich zum Ausdruck und setzte es auch in Verbindung mit seinen mangelnden Aussichten auf den Offiziersrang:

> „Und um 6 Uhr wieder aufstehen und beschimpft werden bis abends, weil ich zu wenig Ausbildung mitbrachte vom Regiment, weil uns die Kerln dort nichts gelehrt haben, weil ich auch noch zu kurz dort war gegen sieben Monate der andern, und weil ich nicht von Kindheit an reite und weil ich mit niemandem von den aristokratischen Offizieren verwandt bin. Ich werde sicher nicht die Offiziersprüfung bestehen, sondern einfach weggeschickt werden als Mannschaft, und muß dann sofort nach Rußland."[75]

Wenig später schrieb er an Alma Mahler, dass er sich freiwillig als „Mannschaft für das Feld" habe aufschreiben lassen und auf die Einjährigenschule und Offiziersbeförderung verzichte, da ihm dazu die Geduld fehle. Offenbar kam er also einer von ihm befürchteten drohenden Abwertung zum Mannschaftssoldaten zuvor, indem er sich freiwillig als solcher meldete. Als Nachteile dieser Entscheidung, über die er auch seinen Freund Albert Ehrenstein informierte, führte er an, dass er kein Gepäck und keinen Burschen mitnehmen könne und „überhaupt als Mannschaft behandelt werde", der Vorteil sei aber, dass er dadurch „endlich wegkomme von hier".[76] Tatsächlich sollte Kokoschka kurz darauf, im Juli 1915, an die Ostfront nach Galizien aufbrechen.

Am 21. Juli 1915 erreichte ein Brief aus Sátoraljaújhely (heute an der ungarisch-slowakischen Grenze) seine Mutter, am 22. Juli schrieb er aus Lemberg (heute Lwiw in der Ukraine). Lemberg war gerade erst von der k. u. k. Armee wieder zurück-

74 Kokoschka, Mein Leben, 140.
75 OK an Alma Mahler, [Holíč, April 1915], zit. nach Oskar Kokoschka, Briefe I, 218.
76 OK an Alma Mahler, [Holíč,] 24.[4.]1915, zit. nach Oskar Kokoschka, Briefe I, 218.

erobert worden, nachdem es 1914 von der russischen Armee eingenommen worden war.[77] Kokoschka war somit Teil einer Offensive der k. u. k. Armee, die russische West- und Südwestfront im Bereich der gefürchteten Prypjatsümpfe weiter zu durchbrechen. Diese Offensive sollte die k. u. k. Truppen gegenüber der Obersten Heeresleitung des Deutschen Reichs wieder in eine bessere Position bringen, das Gegenteil war aber der Fall: Das Vorhaben endete in einem Desaster, bei dem die k. u. k. Armee insgesamt 230.886 Männer verlor, etwa 100.000 gerieten in russische Gefangenschaft.[78] Etwa zwei Wochen nach seiner Ankunft schrieb Kokoschka an Loos von einem Zwischenfall, bei dem er erstmals in unmittelbarer Gefahr gewesen sei. Während einer Patrouille „in dem endlosen Wald und Sumpf hier" sei er mit seiner Truppe in einen Hinterhalt geraten, bei dem er sich nur knapp auf seinem Pferd retten können habe. Kokoschka schloss den Brief mit einem Postskriptum: „Nichts sagen zuhause! Ich bin so froh, daß ich noch lebe."[79]

Von dem Vorfall berichtete er – zwei Tage später – auch Albert Ehrenstein. Die Erzählung des Ereignisses an sich ist ähnlich, aber anders als in dem Brief an Loos scheint er bereits wieder gefasster gewesen zu sein: „Aber ich habe sehr gute Nerven und fühle mich, seitdem ich heraußen bin, damisch wohl. Ich bin Kadett geworden."[80]

An die Schwester schrieb er zur selben Zeit Folgendes:

> „Dein Brief hat mir eine große Freude gemacht, nur hast du ganz abenteuerliche Vorstellungen vom Krieg, wenigstens wie er hier ist wo ich bin. Wir sitzen rund um einen großen Wald, hinter Stachelzaun und Deckung, und die Kosaken trauen sich nicht heraus und werden eines schönen Tages gefangen sein. Von Gefahr ist keine Rede, höchstens dass ich mir den Magen verderbe, weil ich jetzt so üppig esse, wie es im Hinterland unmöglich ist."[81]

Diese eklatante Beschwichtigung der Situation passt in Kokoschkas Bemühen, seine Familie nicht zu beunruhigen. Den Eltern schrieb er – auch in späteren Karten von der Isonzofront im Jahr 1916 – vom Aufenthalt in der „Sommerfrische", berichtete

77 Vgl. Wolfdieter Bihl, Der Erste Weltkrieg 1914–1918, Wien-Köln-Weimar 2010, 112. Vgl. zur Rückeroberung Lembergs auch die Polemik von Karl Kraus: „Is denn Lemberg schon wieder noch in unserem Besitz?" Karl Kraus, Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog, Frankfurt am Main 1986 [EA 1922], 4. Akt, 43. Szene im Kriegspressequartier, 546.

78 Vgl. Rauchensteiner, Der Erste Weltkrieg, 475.

79 OK an Adolf Loos, [Galizien] 6.8.1915, zit. nach Kokoschka, Briefe I, 226.

80 ZBZ, NL O. Kokoschka, Fasz. 31.27, Feldpostkarte OK an Albert Ehrenstein 8.8.1915, vgl. auch Kokoschka, Briefe I, 226.

81 OK an Berta Patočka-Kokoschka [Galizien] 8.8.1915, zit. nach Kokoschka, Briefe I, 227.

von guten Unterkünften und üppigem Essen, so als wäre er Gast im Grandhotel an der Riviera in Friedenszeiten. Später soll er erklärt haben, er habe sich gegenüber seiner Familie „durch den Krieg durchgelogen".[82] Ehrlicher waren die Briefe an Albert Ehrenstein. Am 12. August 1915 hieß es:

> „[…] sonst passiert es, daß ich vielleicht gerade einen Tag vorher gestorben bin. Denn eigentlich ist die Geschichte doch gefährlich, jeden Tag sind Verluste. Es ist ein großer, sumpfiger Wald, in dem diese Bande so gut versteckt [ist], immer von allen Seiten herfällt, wenn wir hineinwollen, daß man nie weiß, wie lange man lebt."[83]

Am 26. August begann ein Angriff der k. u. k. Armeen gegen die russische Brussilow-Armee, bei dem zunächst Rovno und am 31. August 1915 Luck erobert wurde.[84] Am 29. August wurde Kokoschka in genau jener Region verwundet, etwas nördlich von Luck in Sikirycze.[85] Von der Verwundung berichtete in Wien die Neue Freie Presse: „Maler Kokoschka verwundet. In den letzten Augusttagen wurde bei einem Reitergefechte auf dem nördlichen Kriegsschauplatze der Maler Kokoschka, der als Kadett bei einem Dragonerregiment im Feld stand, verwundet. Er wurde in ein Feldspital verbracht."[86] In der Autobiographie „Mein Leben" findet sich dazu eine ausführliche, expressionistisch anmutende Erzählung, in derWahrnehmung, Emotion, Erinnerung und Eindrücke verschmelzen:

> „Gleichzeitig schien die Sonne und leuchtete der Mond, mein Kopf schmerzte irrsinnig. Wohin ich diesen Blütenduft nur tun sollte, zu welchem mir die Blume nicht einfallen wollte, soviel ich nachdachte. Auch das Schreien um mich herum und das Jammern der Verwundeten, von welchen der Wald voll zu sein schien, hat mich aus der Bewußtlosigkeit geweckt. […] Ich hatte ein ganz kleines kreisrundes Loch im Schädel. Mein Pferd, unter dem ich lag, hat noch einmal ausgeschlagen, bevor es verendete, das hat mich wach gemacht. Ich wollte etwas sagen, mein Mund war steif von dem geronnen Blut, das zur Kruste zu erstarren begann. Die Schatten um mich wurden riesiger und immer riesiger,

82 Kokoschka, Briefe I, Anmerkungen, 359.

83 ZBZ, NL O. Kokoschka, Fasz. 31.27, Feldpostkarte OK an Albert Ehrenstein 12.8.1915, vgl. auch Kokoschka, Briefe I, 228.

84 Vgl. Rauchensteiner, Der Erste Weltkrieg, 468f.

85 Der genaue Ort, bislang in der Kokoschka-Biographik nicht erwähnt, findet sich im „Belohnungsantrag" im Kriegsarchiv, dort heißt es in der Beschreibung der erlittenen Verwundung, sie sei bei „Sikircyzcy" erfolgt. Dabei handelt es sich vermutlich um das heutige Sikirycze/Sokyrytschi in der Ukraine.

86 Neue Freie Presse, 23.9.1915.

ich wollte fragen, wieso Sonne und Mond zugleich schienen, ich wollte zum Himmel zeigen, doch mein Arm war unbeweglich."[87]

Ein Vergleich mit der ersten Fassung der Autobiographie führte zu einem interessanten Befund: Dort findet sich eine ganz andere, wesentlich weniger literarisch überformte Erzählung des Geschehens. Anstelle dieser wurde die obige Textstelle, die fast wortident ist mit einer von Kokoschka schon zuvor publizierten Erzählung,[88] eingefügt. Generell unterscheiden sich die verschiedenen Fassungen der Autobiographie im Kapitel Krieg am stärksten, was als Indiz dafür gesehen werden kann, welche Bedeutung Kokoschka der Darstellung seiner Zeit im Ersten Weltkrieg selbst zuschrieb und wie wichtig ihm das daraus entstehende Bild war.[89]

Kokoschkas Erzählung zufolge befand er sich über längere Zeit in Bewusstlosigkeit, bis er von russischen Sanitätern übernommen und in einer Menge von Körpern am Boden liegend von einem Soldat mit einem Bajonettstich an der Lunge verletzt wurde. Nach einer unbestimmten Zeit – die Beschreibung ist wieder eher traumhaft angelegt – wurde die russische Krankenstation, in der er sich als verwundeter Gefangener befand, von den österreichischen Truppen eingenommen und Kokoschka mit einem österreichischen Sanitätswagen nach Wladimir-Wolinsk gebracht. Seiner Erzählung nach musste er dort vier Wochen auf den Rücktransport in die Heimat warten. Die Zeitstrecke muss aber kürzer gewesen sein, denn seiner Briefkorrespondenz zufolge traf er am 3. September im Reservespital von Brünn ein.

Als Folge der Verwundung erhielt Kokoschka die silberne Tapferkeitsmedaille. Im „Belohnungsantrag" vom Oktober 1915 heißt es über den Anlass:

„nach verlangter Beglaubigung durch eruierte Zeugen. hat sich bei der Attacke des Eskadres Oblt. v. Schüssler nächst Sikirzyczy am 29. Juli d. J. durch besonders schneidiges und beispielgebendes Benehmen im heftigen Gewehrfeuer ausgezeichnet, wurde beim Einhauen in die feindlichen Schützen durch Kopfschuss und Bajonettstich in der Lunge schwer verletzt, geriet hiedurch in russ. Gefangenschaft und gelang es ihm in dieser Lage am russ. Hilfsplatze durch Überlistung, 2 russ. Sanitätsoffiziere und die San.mannschaft dem stürmenden Inf.Regimente Nr. 59 in die Hände zu treiben. Antrag: silb. Tapferkeitsmedaille I.Kl. 30. September 1913"[90]

87 Kokoschka, Mein Leben, 151.

88 Oskar Kokoschka, Jessika (1956), in: Heinz Spielmann (Hg.), Oskar Kokoschka. Das schriftliche Werk. Bd. 2: Erzählungen, Hamburg 1974, 103–142.

89 Vgl. dazu auch Bonnefoit/Held, Vom Kriegsmaler zum Pazifisten.

90 ÖStA, KA, MBA 337.257 Belohnungsantrag Oskar Kokoschka.

Während Fotos Kokoschka in Uniform mit der Medaille an der Brust in stolzer Pose im Kreise der Familie zeigen, ironisierte er den Erhalt der „großen Silbernen" gegenüber seinen Freunden, wie in diesem Brief an Herwarth Walden:

> „Meine Blessuren sind mehr dekorativ als lebensgefährlich gewesen. Kopfschuß und Bruststich. Meine Verlobung aufgelöst, mein Atelier aufgelöst, für alles die große Silberne. […] Ich bin neugierig, ob ich das nächste mal tot bin." [91]

Noch aus dem Reservespital in Brünn hatte er Albert Ehrenstein berichtet, dass ihm die Lunge wehtue, Ohrenpfeifen und Statik ihm Probleme bereiten würden, Ohr und Brustloch seien bereits „zu". Er hatte Sorge schon im Winter wieder an die Front zurückgeschickt zu werden.[92] Etwa Mitte Oktober 1915 wurde er von Brünn in das Palffy-Spital in Wien verlegt. Dort wurde eine genaue Anamnese seines Zustandes vorgenommen, die Art der Verwundung lässt sich dadurch genau rekonstruieren. Der Eintrag im Krankenblatt vom 13. Oktober 1915 lautet:

> „Nackenschuß links. Einschuß über dem 5. Halswirbel, Ausschuß link. Gehörgang. […] Am 29. Aug. 15 wurde Pat. von feindl. Inftgeschoß im Nacken Ausschuß link. Gehörgang verletzt. Kurze Bewußtlosigkeit. Dann Verletzg. durch Bajonettstich in die Brust. Bluthusten. Pat. hat nach der Verletzg. erbrochen. Einige Tage nachher wurde Pat. von Sanitt. darauf aufmerksam gemacht, daß er convergierend schiele, Kopfschmerzen, Herabsetzg. d. Hörfähigkeit links, Ohrgeräusch, schrilles Pfeifen. Schwindel von rechts nach links auch im Liegen. Beim Aufstehen nach circa 4 Wochen bemerkt Patient, daß das linke Bein u. die linke Hand ‚schwach' seien. […]"[93]

Weitere Befundungen wurden am Palffy-Spital am 18. Oktober 1915 und am 1. Februar 1916 vorgenommen. Dabei wurden eine „Verödung des äuss. Gehörganges als Folgen der Schussverletzung, periodische Schwindelanfälle" diagnostiziert.[94] Nach Untersuchungen am 7. und 9. März wurde der Krankenurlaub bis 30. April 1916 befristet.[95]

91 OK an Herwarth Walden [Wien], 27.10. 15, zit. nach Kokoschka, Briefe I, 230
92 OK an Albert Ehrenstein, [Brünn], 10.[10.] 15, zit. nach Kokoschka, Briefe I, 230.
93 ZBZ Zürich, NL Olda Kokoschka E 2004, Karton 05/11/IV/4, Mappe Ärzte 1915–16, Anamneseblatt.
94 ÖStA, KA, Kriegspressequartier (KPQ), Karton 34, Fasz. Oskar Kokoschka, Befund Garnisonsspital Wien 1.2.1916.
95 ZBZ Zürich, NL Olda Kokoschka E 2004, Karton 05/11/IV/4, Mappe Ärzte 1915–16, Anamneseblatt.

Neben der körperlichen Regeneration versuchte Kokoschka in jenen Monaten die Zukunft zu planen, d.h. einen weiteren Fronteinsatz nach Möglichkeit zu verhindern und eine weitgehend selbstbestimmte Position zu finden, die es ihm auch erlaubte, wieder künstlerisch zu arbeiten und Geld zu verdienen. „Ich brauch dringend Geld und Ruhe, bitte mit dem Weltkrieg aufzuhören, ich möchte arbeiten" – so in einem Brief an Albert Ehrenstein von Ende Dezember 1915.[96] Im Mai 1916 war in seinen Briefen erstmals von einer Abkommandierung ins Kriegspressequartier (KPQ) die Rede. Seit Beginn des Ersten Weltkriegs bestand das KPQ als Untergruppe des Armeeoberkommandos (AOK). Zuständig für die gesamte Pressearbeit des Militärs nahm das KPQ eine zentrale Rolle in der Kriegspropaganda ein und wuchs im Verlauf des Kriegs zu einem immer größeren Apparat an. Ein Teil des KPQ war die so genannte Kunstgruppe, in der Künstler beschäftigt waren, um das Geschehen in den Frontgebieten künstlerisch zu dokumentieren. An sich sollten nur Künstler, die nicht wehrpflichtig oder nicht tauglich waren, aufgenommen werden, es wurden aber auch aktive Frontsoldaten der Kunstgruppe vom AOK zugewiesen. Zweifellos versuchten viele, zur Kunstgruppe zu gelangen, da sie als weniger gefährlich als der unmittelbare Fronteinsatz galt.[97]

Auch Kokoschka beantragte – Ende März 1916 und damit kurz vor Ende seines Krankenurlaubs – die Aufnahme in die Kunstgruppe des AOK beziehungsweise die „Übersetzung zum Kriegsmaler".[98] Im betreffenden Schreiben stellte er sich zunächst „wie ich wohl sagen darf, als der bekannteste Vertreter der modernen Richtung der österreichischen Malerei" vor. Er verwies auf seinen bisherigen Einsatz als Soldat und seine Verwundung und darauf, dass er gemäß eines Gutachtens von Oberstabsarzt Heinrich Neumann als „dauernd felddienstuntauglich" bezeichnet wurde. Das Schreiben schloss er mit „Derzeit beurlaubt möchte ich gerne meine Kräfte der Kriegsmalerei widmen, um auf diese Art dem Vaterlande zu nützen."[99] Aus der Korrespondenz jener Zeit geht klar hervor, dass sich Kokoschka auf die Untauglichkeitsbescheinigung nicht verließ und auch nicht verlassen konnte, das heißt, dass er konkret eine Wiedereinberufung an die Front fürchtete. Eine Aufnahme in die Kunstgruppe im Kriegspressequartier war somit eine Möglichkeit, dem zuvorzukommen. Wieder – ähnlich wie im Falle der Meldung als „Einjährig-Freiwilli-

96 OK an Albert Ehrenstein, [Wien], 27.12.15, zit. nach Kokoschka, Briefe I, 232.

97 Zur Kunstgruppe des KPQ vgl. Veronika Trubel, Die Künstler und der Krieg: Der Erste Weltkrieg und die Maler der Kunstgruppe des k. u. k. Kriegspressequartiers, Diplomarbeit Wien 1996.

98 ÖStA, KA, KPQ, Karton 34, Fasz. Oskar Kokoschka, OK an das k. u. k. Kommando des Kriegspressequartiers, 29.3.1916.

99 ÖStA, KA, KPQ, Karton 34, Fasz. Oskar Kokoschka, OK an das k. u. k. Kommando des Kriegspressequartiers, 29.3.1916.

ger“ und dem Abbruch der Einjährigen-Ausbildung – versuchte Kokoschka seinem Schicksal einen Schritt voraus zu sein und seine Position selbst zu bestimmen und nicht auferlegt zu bekommen. Seine Haltung zur angestrebten „Übersetzung zum Kriegsmaler“ war jedenfalls ambivalent. Einerseits war es eine Möglichkeit, nicht wieder als normaler Soldat an die Front geschickt zu werden, andererseits schien der Einsatz als gewöhnlicher Kriegsmaler wenig attraktiv. Im Juni 1916 schrieb er an Ehrenstein: „[…] diesmal wahrscheinlich ins Pressequartier, welcher Absturz –“[100]

Was er mit „Absturz“ konkret meinte, lässt sich nicht eindeutig feststellen. Den Absturz im militärischen Sinne, vom Dragonerregiment ins Pressequartier, oder den Absturz im künstlerischen Sinn, vom freischaffenden Künstler zum Auftragsmaler? Vermutlich beides. Aus den Briefen davor lässt sich schließen, dass Kokoschka versucht hatte, im Rahmen eines Einsatzes als Kriegsmaler Bedingungen zu erhalten, die ihm gewisse Freiheiten ermöglicht hätten. Einmal schrieb er Ehrenstein, dass es gut wäre, wenn er einen „staatlichen Auftrag“ bekäme, damit er „in der mir drohenden Kriegsmalerei das machen [könne], was ich wirklich zu sagen hätte, wozu ich aber, um Ruhe zu haben, die Autorität vorzeigen muß.“[101] Ein anderes Mal war er wieder empört, noch nicht in der Kunstgruppe Aufnahme gefunden zu haben – „was man eigentlich malen soll, um hier so gewürdigt zu werden wie der einfachste Dilletant, weiß ich nicht.“[102] Im Juli 1916 war es jedenfalls soweit, im Rahmen eines Einsatzes in der KPQ-Kunstgruppe reiste Kokoschka an die Isonzofront. Von Klagenfurt aus schrieb er der Mutter, großes Glück gehabt zu haben, da er mit dem „berühmtesten ungarischen Maler Rippel[sic]-Ronai“ nach Laibach fahren könne:

> „Und zwar zu einem bekannt kunstfreundlichen Feldmarschall ins Oberkommando. Ich führe die Gruppe und bin für alles, Arbeiten der Maler, Aufführung, Reise, Essen etc. verantwortlich, direkt dem hiesigen Oberkommando. Ich werde dort 6 Wochen bleiben und bekomme dann 6 Wochen Urlaub.“[103]

Tatsächlich waren die Einsätze der Kriegsmaler auf etwa sechs Wochen begrenzt mit anschließendem Heimaturlaub, in dem die angefertigten Skizzen zu Gemälden

100 OK an Albert Ehrenstein, [Wien oder Klosterneuburg], 23.6.16, zit. nach Kokoschka, Briefe I, 240.
101 OK an Albert Ehrenstein, Wien, 31.5.16, , zit. nach Kokoschka, Briefe I, 238.
102 OK an Albert Ehrenstein, [Klosterneuburg], 13.6.1916, zit. nach Kokoschka, Briefe I, 238. Tatsächlich dauerte es eine Zeit, bis Kokoschka zur Kunstgruppe kam, offenbar hatte er in der Zwischenzeit – nach Ende der Krankschreibung – einer Aufgabe als Inspektionsoffizier in Lazaretten in und um Wien nachgehen müssen, wie er seinem Freund Albert Ehrenstein mitteilte. Vgl. ebd.
103 OK an Romana Kokoschka, [Klagenfurt], 17.7.1916, zit. nach Kokoschka, Briefe I, 242. Zum Einsatz Rippl-Rónais als Kriegsmaler vgl. auch ÖStA, KA, KPQ, Karton 38, Fasz. Rippl-Rónai.



Abb. 27: Oskar Kokoschka an der Isonzofront

ausgearbeitet werden sollten. Wenngleich die Mitteilungen, die Kokoschka an seine Familie schrieb, zumeist geschönt waren, dürfte die obige Beschreibung seiner Tätigkeit im Umfeld des ungarischen Malers József Rippl-Rónai zutreffend sein. Die beschriebene Koordinierungsarbeit entsprach der eines in der Kunstgruppe vorgesehenen Verbindungsoffiziers,[104] und genau als solcher bezeichnete sich Kokoschka später auch in seiner Autobiographie:

> „Ich fand eine Möglichkeit, als Verbindungsoffizier an die italienische Front geschickt zu werden; dorthin sollte ich mit der Eisenbahn eine Gruppe von Journalisten, Malern und Kriegszeichnern bringen und in Laibach dem Armeekommando übergeben, von wo sie den einzelnen Regimentern zugeteilt werden sollten.“[105]

104 Vgl. Trubel, Die Künstler und der Krieg, 38 f.
105 Kokoschka, Mein Leben, 157.

Nicht erwähnt in dieser Darstellung ist, dass Kokoschka auch selbst Kriegsmaler war und sowohl Rippl-Rónai als auch er in dieser Funktion dem Kriegspressequartier unterstanden. Auf den Feldpostkarten, die aus dieser Zeit von Kokoschka vorliegen, ist er als „AOK – Kunstgruppenführer" bezeichnet.[106] Die Darstellung in der Autobiographie ist somit nicht unbedingt inkorrekt, aber eben nur ein Teil der Wahrheit. Die jüngere Forschung sieht darin einen Beleg dafür, dass Kokoschka retrospektiv nicht mit einer Kriegspropagandatätigkeit in Verbindung gebracht werden wollte, um sein Image als Pazifist nicht in Frage zu stellen. Zweifellos war es vielen Künstlern, auch den im Pressequartier tätigen Literaten, später nicht angenehm, als Teil des Kriegspropagandaapparats aufzuscheinen.

Wo im Isonzogebiet Kokoschka sich über die Wochen seines Aufenthalts genau befand, ist nicht durchgängig nachweisbar, Ausgangspunkt war jedenfalls Laibach. Als identifizierbare Orte finden sich auf den erhaltenen Zeichnungen Kokoschkas u.a. Tolmino und Selo, beide heute Slowenien. Die Autobiographie ist in Bezug auf den Isonzo-Aufenthalt wenig informativ, der Bericht dazu umfasst nur eine knappe Seite und ist somit wesentlich kürzer als die Erzählung zum Frontaufenthalt in Galizien. Auch aus den erhaltenen Briefen geht wenig über die Tätigkeit in den Wochen im Isonzogebiet hervor. Den Eltern schrieb er am 2. August 1916, bereits „2 Blocks voll Zeichnungen" zu haben – „Pflicht erfüllt, ruhiges Gewissen".[107] Der laut HerausgeberInnen der Briefedition Olda Kokoschka und Heinz Spielmann letzte Brief aus dem Isonzogebiet ging am 22. August an Erich Mandl, er kündigte darin an, am 1. September voraussichtlich wieder in Wien zu sein.[108] Tatsächlich kam es aber noch vor seiner Abreise zu einem Vorfall, den Kokoschka in der Autobiographie wie folgt beschreibt:

> „Von Unruhe und Neugierde getrieben […] wagte ich mich in die Nähe der Isonzobrücke, eine Sattelbrücke, wie sie die Römer gebaut hatten. Da wurde sie plötzlich gesprengt, und diesmal bekam ich einen Shellshock."[109]

106 ZBZ, NL O. Kokoschka, Fasz. 31.27, Feldpostkarten OK an Albert Ehrenstein.

107 OK an Gustav und Romana Kokoschka, [Isonzo-Front], 2.8.1916, zit. nach Kokoschka, Briefe I, 244.

108 Vgl. OK an Erich Mandl, [Isonzo-Front], 22.8.16, zit. nach Kokoschka, Briefe I, 247; 363. Im Kokoschka-Nachlass in der ZBZ findet sich eine Feldpostkarte Kokoschkas an Albert Ehrenstein, die den Poststempel 29.8. trägt und damit noch später datiert ist. Allerdings ist handschriftlich das Datum 5.8. angeführt, möglicherweise wurde sie somit erst später (noch von Kokoschka?) abgeschickt.

109 Kokoschka, Mein Leben, 157.

Vermutlich geht der von Kokoschka gewählte Begriff des *shell shock* auf seine spätere britische Sozialisation zurück. Beschrieben wurden damit unterschiedliche Symptome, die sich als Folge von Granaten- oder Bombenlärm oder generell als Folge der traumatisierenden Bedrohungssituation bei Soldaten einstellten. Im deutschsprachigen Raum war weniger von *shell shock* als von „Kriegszitterern" die Rede. Wie bereits im Exkurs zum Diskurs um die Nerven dargestellt, erhielt der bereits vor dem Ersten Weltkrieg virulente gesellschaftliche und medizinische Befund der „Neurasthenie" im Krieg eine neue Dimension. Symptome, wie sie zuvor nur bei der als weiblich assoziierten Hysterie beobachtet wurden, tauchten in den Jahren des Ersten Weltkriegs massenhaft bei männlichen Soldaten auf: organisch nicht begründete Lähmungen, Erblindungen, Tremor und phobische Zustände.[110]

In Kokoschkas autobiographischen Aussagen findet sich wenig zu seiner damaligen Symptomatik. Er beschrieb lediglich die Behandlung, die ihm in Wien nach seinem Rücktransport aus dem Isonzo-Gebiet zuteilwurde. Es waren die typischen Methoden, mit denen so genannte Kriegszitterer häufig behandelt wurden, nämlich Elektroschocktherapien:

> „alle zwei Wochen setzte man mich unter elektrischen Strom, um künstlich Gehirnkrämpfe hervorzuberufen, danach unter Röntgenbestrahlung, um die lädierten Partien meines Kleinhirns untersuchen zu können. Eine Woche dauerte es immer, bis ich mich von der peinlichen und schmerzhaften Untersuchung erholte. Ich war nahe daran, mit dem Leben Schluß zu machen."[111]

Die Beschreibung klingt, als ob es sich um eine längere Behandlung gehandelt habe, was allerdings nicht sein kann, da Kokoschka noch im September 1916 nach Berlin zu Herwarth Walden fuhr, um sich dort zu erholen und zu malen. Im Oktober erschien er nicht zu einer Musterung, zu der er seitens des AOK einberufen worden wäre und begründete dies damit, dass er sich derzeit in Berlin aufhalte und sein Zustand eine sofortige Abreise nicht zulasse. Er legte ein Attest des „Generalstabsarztes Professor Dr. Cassirer" bei.[112] Die Beschwerden, die ihm Cassirer darin bescheinigte, bezeichnete dieser als „Folgeerscheinungen der Verletzung, die er am 1. September

110 Zum Phänomen der Kriegsneurotiker vgl. Hans-Georg Hofer, Nervenschwäche und Krieg. Modernitätskritik und Krisenbewältigung in der österreichischen Psychiatrie (1880–1920), Wien 2004, bes. 236 ff.

111 Kokoschka, Mein Leben, 159.

112 ÖStA, KA, KPQ, Karton 34, Fasz. Oskar Kokoschka. Beim Arzt handelte es sich um Richard Cassirer, den Bruder des Kunsthändlers und Verlegers Paul Cassirer, mit dem Kokoschka eng befreundet war.

1915 erlitten hat", das heißt der von Kokoschka später als *shell shock* bezeichnete Zustand in Folge des Erlebnisses am Isonzo wird nicht dezidiert thematisiert. Diagnostiziert wurden von Cassirer „Reiz- und Ausfallserscheinungen von seiten der linken Gehör- und Gleichgewichtsnerven und von seiten der linken Kleinhirnhälfte. Ausserdem bestehen allgemeine nervöse Beschwerden."[113] Der Leiter der Kunstgruppe des KPQ, General Max Ritter von Hoen, schrieb Kokoschka am 10. Oktober einen überaus wohlwollenden Brief, in dem er ihn aufforderte, sich zunächst einmal nur „zu kurieren" und sich nicht wegen der Arbeit zu sorgen. Er erteilte ihm eine Urlaubsverlängerung bis Ende des Jahres.[114] Im November 1916 schrieb Kokoschka seiner Mutter, dass er beabsichtige „nach Dresden in ein Sanatorium [zu] gehen".[115] Zweifellos war der Aufenthalt auch dazu bestimmt, eine neuerliche Einberufung möglichst hinauszuzögern bzw. zu verhindern:

> „Also ich will am 1. Dez. nach Dresden in ein Sanatorium gehen, wo ich Freunde unter den Ärzten auch habe, die mich so lange als möglich dort beschützen. Es ist zwar teuer, aber jetzt kann ich mir es Gott sei Dank leisten, und erst zurückkommen, bis ich muß, oder bis ich kgl. sächs. Professor bin."[116]

Kokoschka begab sich in das Sanatorium Dr. Teuscher in Dresden. Schon vor der Jahrhundertwende hatte sich der Dresdner Stadtteil „Weißer Hirsch" zu einem veritablen Kurort entwickelt. Das prominenteste dort befindliche Sanatorium, von Heinrich Lahmann 1888 gegründet, konnte in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg auf eine Reihe prominenter Gäste verweisen, unter ihnen Rainer Maria Rilke, Thomas Mann, Franz Kafka und auch Kokoschkas enger Freund Albert Ehrenstein.[117] Wie Lahmann führte auch Heinrich Teuscher sein Sanatorium unter dem Einfluss

113 ÖStA, KA, KPQ, Karton 34, Fasz. Oskar Kokoschka, Attest Dr. R. Cassirer, Berlin 18.9.1916.

114 ZBZ, NL Olda Kokoschka E 2004, Karton 05/11/IV/4, Mappe Ärzte 1915–16, Maximilian Hoen an OK, Wien 10.10.16. Auf die wohlwollende und aus militärischer Sicht wenig strenge Umgangsweise des KPQ-Kommandanten Hoen gegenüber den Mitgliedern der Kunstgruppe wird auch in der Literatur verwiesen, sie war Mitgrund dafür, dass Hoen 1917 von seinem ehemaligen Stellvertreter Wilhelm Eisner-Buba abgelöst wurde. Vgl. Trubel, Die Künstler und der Krieg, 34f.

115 In der Autobiographie schreibt Kokoschka, bei einer Fahrt von Berlin nach Dresden am Dresdner Bahnhof von Fritz Neuberger, einem im Sanatorium Teuscher tätigen Arzt, angesprochen worden zu sein, der ihm – offenbar auf Vermittlung des gemeinsamen Bekannten Albert Ehrenstein – zu dem Sanatoriumsaufenthalt geraten habe. Vgl. Kokoschka, Mein Leben, 160f.

116 OK an Romana Kokoschka, [Berlin] 26.11.1916, zit. nach Kokoschka, Briefe I, 259.

117 Vgl. Albrecht Scholz, Ärzte und Patienten in Dresdner Naturheilsanatorien, in: *Medizin-Bibliothek-Information* 4 (2004) 1, 13–19.

der Lebensreformbewegung als Naturheilanstalt, in der vor allem besondere Ernährungsweise und Hydrotherapie zur Anwendung kamen.

Kokoschka war nicht der einzige Künstler, der in Teuschers Sanatorium Behandlung, aber auch Zuflucht vor einem weiteren Fronteinsatz fand. Sanatoriumsleiter Teuscher und die dort tätigen Mediziner Fritz Neuberger und Heinrich Stadelmann „versinnbildlich[t]en eine Geisteshaltung, die Pazifismus und Menschenwürde verband und so den Künstlernaturen ihre Lebenswege ermöglichte“, wie der Medizinhistoriker Albrecht Scholz feststellte.[118] Neben Kokoschka waren es der expressionistische Dichter Walter Hasenclever, der Schauspieler Heinrich George und andere, die über Teuschers Sanatorium zueinander fanden und dort eine Form von Künstlerkolonie lebten. Auch wenn sich im Laufe der Zeit eine bohèmehaft lebende Künstlerszene rund um das Sanatorium und die dazu gehörige Pension „Felsenburg“ entwickelte,[119] der medizinische Hintergrund und damit Anlass ihres Dresdner Aufenthalts darf nicht außer Acht gelassen werden. Die meisten litten an Kriegsneurosen, die bei Teuscher in einer Verbindung von psychotherapeutischen Verfahren und Naturheilkundemethoden geheilt werden sollten. Am 8. Dezember 1916, kurz nach seiner Ankunft im Sanatorium, schrieb Kokoschka an Herwarth Walden:

> „Katja[120] ist noch, Gott sei Dank, da, sonst wäre ich schon vor Hypochondrie umgekommen, sie schützt mich vor den Menschen, die Untersuchungen sind heute schon vorüber, aber ich hatte auch nachts einen Herzkrampf mit Heulen, glaube, daß ich einige Monate hierbleiben werde.“[121]

Ein interessanter Akt findet sich im Nachlass Oskar Kokoschkas, der darauf verweist, dass Heinrich Teuscher eine ärztliche Expertise seines Wiener Kollegen Alf-

118 Scholz, Ärzte und Patienten, 15. Auch Kokoschka selbst verwies – zumindest in der ersten Fassung seiner Autobiographie – darauf, dass der bei Teuscher tätige Arzt Dr. Fritz Neuberger über beste Beziehungen zu höchsten Stellen im Generalstab verfügte und mehrere Dichter, Künstler und Schauspieler vom Militärdienst befreien konnte. Vgl. ZBZ, NL F. Witz, Karton 81, Fasz. 81.10.

119 Nach ihrem Sanatoriumsaufenthalt zogen viele PatientInnen zur weiteren Regeneration in die Pension „Felsenburg“, die mit dem Sanatorium kooperierte, allerdings wesentlich erschwinglicher war und daher längere Aufenthalte ermöglichte. Dies war auch für Kokoschka ein Grund seines Umzugs in die „Felsenburg“, wie er seiner Mutter mitteilte. Vgl. OK an Romana Kokoschka, Dresden 26.12.1918, zit. nach Kokoschka, Briefe I, 303.

120 Gemeint ist die Schauspielerin Käthe Richter, die ebenfalls zu dem Kreis expressionistischer KünstlerInnen im Umkreis der „Felsenburg“ gehörte und mit der Kokoschka eine enge Freundschaft verband. Sie spielte die weibliche Hauptrolle in der Aufführung von „Mörder, Hoffnung der Frauen“ 1917 in Dresden.

121 OK an Herwarth Walden, [Dresden/Weißer Hirsch 8.12.1916], zit. nach Kokoschka, Briefe I, 260.

red Adler eingeholt hatte, dem Datum zufolge schon bevor Kokoschka zu Teuscher nach Dresden gekommen war.[122] Adler ließ Teuscher eine etwa einseitige „Diagnose“ zukommen, wobei unklar erscheint, worauf diese im Konkreten fußt, d.h. ob Kokoschka überhaupt jemals Patient bei Adler war oder dieser nur aus einer allgemeinen Kenntnis des Künstlers seine Schlüsse zog. Adler schrieb an seinen Kollegen:

> „Auf Anfrage entsprechend teile ich Ihnen mit, daß ich Herrn Kokoschka nur aus den früheren Jahren her kenne. Ich baue auf Ihre vollste Diskretion und stelle mir vor, daß Sie in Berlin vielleicht Gelegenheit hatten, meine Bekanntschaft zu erneuern.
> Ich kenne kaum einen zweiten Menschen der wie K. die Züge des allgemeinen Genies deutlich trägt. Unstet, impulsiv und doch im nächsten Moment voll Zaghaftigkeit und Zweifel. Mißtrauisch gegen jedermann sieht er in allen Personen, die nicht sofort an seine ‚hohe Sendung‘ glauben, Verräter und Feinde und Intriganten, und er liebt es auch, weit aufgesponnene Pläne seiner Gegner in jedem mangelnden Erfolg zu erblicken.
> Höchst charakteristisch ist ja auch seine Beziehung zur Frau. So hat er z.B. jahrelang um eine Dame aus der besten Gesellschaft geworben, hat aber in ihr stets seinen ‚Dämon‘ zu erblicken gemeint. Und als sie zusagte, die Seine zu werden, hat er unter den nichtigsten Vorwänden in auffälliger Weise mit ihr gebrochen.
> Es beherrscht ihn eine kindliche Sucht, die Leute gegen sich aufzubringen. Ich hatte immer den Eindruck, daß er dadurch den Vorwand gewinnen wollte, seine etwaigen Mißerfolge auf seine große Gegnerschaft zu beziehen, die ihn persönlich anfeindete.
> Des öfteren plante er zu mir in die Kur zu kommen, hat aber auch in diesem Fall den Entschluß nicht folgen lassen.
> Während des Krieges habe ich ihn ganz aus den Augen verloren. Ich kann mir aber nicht denken, daß er sich geändert haben sollte, oder höchstens zum Schlechteren.
> Mit einem Wort: sich selbst überlassen wird K. immer in rätselhafte Schwierigkeiten geraten, weil seine tief wurzelnde Neurose jede Einfügung in den Alltag unmöglich macht.
> Ich würde mich freuen, von Ihnen zu hören, daß sich meine unerschütterliche Überzeugung von der Lebensunfähigkeit dieses genialen Menschen als falsch herausstellte. Ihr ergebener Dr. Adler“[123]

Im März 1917 wurde Kokoschka – noch in Dresden – „mit Rücksicht auf seinen leidenden Zustand“ aus der Kunstgruppe des KPQ entlassen und formal in den Stand

122 ZBZ Zürich, NL Olda Kokoschka E 2004, Karton 05/11/IV/4, Mappe Ärzte 1915–16, Alfred Adler an Heinrich Teuscher, Wien 29.9.2016.

123 ZBZ Zürich, NL Olda Kokoschka E 2004, Karton 05/11/IV/4, Mappe Ärzte 1915–16, Alfred Adler an Heinrich Teuscher, Wien 29.9.2016.

der Ersatzeskadron seines Dragonerregiments Nr. 15 transferiert. Im September 1917 reiste er für medizinische Experimente zur Heilung seiner Beschwerden nach Stockholm. Der Aufenthalt in Stockholm erfolgte – im Gegensatz zum Dresdener Sanatoriumsaufenthalt, der „von oben" nicht genehmigt war – auf Veranlassung des k. u. k. Armeekommandos.[124] Nach der Behandlungsphase in Stockholm kehrte Kokoschka Ende November 1917 wieder nach Dresden zurück. Er hatte Angst, wiederum eingezogen zu werden, dazu kam es aber nicht, seine krankheitsbedingte Beurlaubung wurde bis Kriegsende mehrfach verlängert. Noch aus dem Sommer 1918 liegt ein Schreiben Teuschers vor, in dem er Kokoschka zahlreiche nervöse Beschwerden diagnostiziert. Die letzte in Kokoschkas „Hauptgrundblatt" eingetragene Beurlaubung datiert mit 1. Dezember 1918! [125]

Eine nachhaltige Heilung seiner Symptome dürfte nicht eingetreten sein. Noch zu Beginn der 1920er-Jahre finden sich in Kokoschkas Korrespondenz verschiedene Hinweise, dass er weiterhin unter verschiedenen Symptomen litt und dafür neue, alternative Therapieformen ausprobierte, wie beispielsweise die von Gustav Zander entwickelte apparategestützte Methode. So schrieb er 1923 an seine Mutter:

> „Seit heute gehe ich in ein Institut, wo man massiert wird und von allen möglichen elektrischen Apparaten bewegt wird. Ob es helfen wird meine allgemeine Schlappheit auszutreiben weiß ich nicht. Mit dem Cola muß ich jedenfalls aufhören."[126]

Grundsätzlich wurden Patienten mit (Kriegs-)Neurasthenie kaum als geheilt aus den Sanatorien entlassen, denn genauso unspezifisch wie Diagnose und Symptome waren auch die Therapiemethoden. Dass Hydrotherapie, Kaltwasserbehandlungen, Sonnenbäder und Schrotbrot tatsächlich Heilungserfolg brachten, konnte nie

124 Aus Dokumenten im Kriegsarchiv aus dem Jahr 1917 geht hervor, dass in Wien offenbar versucht wurde zu klären „wer dem genannten Offizier […] die Bewilligung zum Aufenhalte in einem Sanatorium in Dresden erteilt hat". In einem Schreiben des k. u. k. Armeeoberkommandos an das KPQ vom 19.11.1917 heißt es, die „Urlaubserteilung" für Dresden sei den bestehenden Erlässen „zuwiderlaufend" gewesen. Vgl. ÖStA, KA, KPQ, Karton 34, Fasz. Oskar Kokoschka.

125 ZBZ, NL Olda Kokoschka E 2004, Karton 05/11/IV/4, Mappe Ärzte 1915–16, Heinrich Teuscher an die Korps-Untersuchungskommission XI Dresden, 19. Juni 1918; ÖStA, KA, Pers. GBBL, Hauptgrundbuchblatt Oskar Kokoschka.

126 OK an Romana Kokoschka, [Dresden, Ende Mai 1923], zit. nach Kokoschka, Briefe II, 86. Die „medico-mechanische" Therapie wurde von Gustav Zander mithilfe dafür entwickelter Apparate schon vor der Jahrhundertwende etabliert. In den USA und Europa entstanden zahlreiche „Zander-Institute", viele Sanatorien boten Therapien an „Zander-Geräten" an.

wirklich belegt werden, dennoch boomten die Sanatorien, die damit Erfolg versprachen.[127]

Resümierend lassen sich manche biographischen Mythen, die über Kokoschkas Einsatz im Ersten Weltkrieg entstanden sind, bei der Betrachtung unterschiedlicher autobiographischer Dokumente etwas korrigieren. Die so oft zu findende Darstellung, Kokoschka sei aufgrund seiner unglücklichen Liebe zu Alma Mahler freiwillig in den Krieg gezogen, ist zumindest zu relativieren. Seine Meldung erfolgte keineswegs „freiwillig“ im Sinne vorhandener Alternativen. Kokoschka wäre, wie er auch klar selbst schreibt, in jedem Fall eingezogen worden, er kam einer Einziehung bestenfalls voraus, indem er sich als „Einjährig-Freiwilliger“ meldete. Seine beiden Einsätze, Galizien und Isonzo, können nicht miteinander verglichen werden, war er doch in Galizien als Kavalleriesoldat und am Isonzo als Kriegsmaler eingesetzt. Die Tätigkeit für das Kriegspressequartier versuchte Kokoschka in seiner Autobiographie zwar nicht gänzlich zu verschweigen, immerhin spricht er davon als „Verbindungsoffizier“ Maler an den Isonzo begleitet zu haben. Dass er bei dieser Mission allerdings auch selbst als Kriegsmaler eingesetzt war, wie es die Akten des KPQ klar belegen, wird nicht erwähnt. Klar ist, dass der Krieg ein zentraler Einschnitt war, der den Menschen Kokoschka physisch wie psychisch stark in Mitleidenschaft gezogen und damit auch die künstlerische Produktion jener Jahre zumindest eingeschränkt hat, was eine weitere Belastung darstellte.[128] Eindrucksvoll liest sich in den Briefen des Künstlers aus den Jahren 1915 und 1916 der wiederholt geäußerte Wunsch nach sofortiger Beendigung des Kriegs und ebenso eindrucksvoll – trotz Pathos – auch das Resümee in der Autobiographie: „Tu Felix Austria hättest nicht Krieg führen sollen!“[129]

## 4.3 Zwischen den Kriegen: Revolution(en), Republik(en), „Ständestaat“

„Ich begrüsse und beglückwünsche Sie als neugebackenen Republikaner!“[130]

Mit dem Ende des Krieges und der Ausrufung der Republik im November 1918 änderten sich auch für die Kunstschaffenden in Österreich – sowie in Deutschland, das aufgrund der biographischen Bedingungen der betroffenen Künstler in diesem Kapitel miteinbezogen wird – zentrale Rahmenbedingungen. Die starke Politisierung

127 Vgl. Hofer, Nervenschwäche und Krieg, 136 ff.

128 Zum interessanten Projekt einer nie publizierten „Kriegsmappe“ mit Antikriegsbildern Kokoschkas aus dem Jahr 1917 vgl. Bonnefoit/Held, Vom Kriegsmaler zum Pazifisten, 251 f.

129 Kokoschka, Mein Leben, 173.

130 AK an Reinhard Piper, Wernstein, 11.11.1918, zit. nach Kubin/Piper, Briefwechsel, 117.

und Lagerbildung machte es auch für sich als „apolitisch“ verstehende KünstlerInnen schwierig beziehungsweise unmöglich, sich der politisierten Stimmung zu entziehen. Gleichzeitig sahen viele KünstlerInnen in der neuen Situation eine Chance, die Rolle der Kunst und der Künstler in der Gesellschaft neu zu diskutieren. Wie der Wiener Kunsthistoriker und Vertreter der Moderne Hans Tietze 1919 in seinem Beitrag „Die Demokratie und die Künstler“ feststellte, machten sich Künstler in Deutschland und Österreich „die Sache der Demokratie zu der ihren“ und forderten „die völlige Autonomie von Kunst und Künstlern und die ausgiebigste Förderung beider durch die Öffentlichkeit“.[131] Er spielte damit auf die Bewegung von Künstlerräten an, wie sie im Zuge der revolutionären Rätebewegung unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg an verschiedenen Orten entstanden waren. Dass die Sorge für die Künstler der Staat übernehmen solle – so die in den neuen Republiken engagierten Künstlerräte –, sah Tietze als bedrohliche Vereinnahmung und falsche Entwicklung. Er befürchtete in der von vielen Künstlern geforderten sozialpolitischen Unterstützung durch den Staat eine Gefahr der Nivellierung von Kunst und nicht zuletzt auch der (politischen) Vereinnahmung.

> „Was er [Anm.: der Staat] durch Stipendien, Aufträge und Ankäufe erzielt, wird umso armseliger sein, je mehr er dabei nicht die Sache der Kunst, sondern das Interesse der Künstler berücksichtigt und je mehr eine demokratische Organisation der Kunstverwaltung ihn nötigt, es vielen – im Prinzipe allen – recht zu machen.“[132]

Die Forderungen der KünstlerInnen nach mehr Unterstützung fanden auch nur bedingt Umsetzung in den neuen Republiken, deren wirtschaftlich-prekäre Situation eine großzügige KünstlerInnenförderung nicht zuließ, während zudem in der Wirtschaftskrise der späten 1920er auch viele finanzkräftige KunstmäzenInnen und KäuferInnen wegfielen. War es schon für bereits etablierte KünstlerInnen nicht einfach, sich den Lebensunterhalt zu sichern, war dies für KünstlerInnen, die sich gerade am Beginn ihrer Karriere befanden, schier unmöglich. Die Strategien des Umgangs damit waren verschieden, im Falle Erika Giovanna Kliens führte es 1928 zur Entscheidung, Österreich zu verlassen. Auch persönliches soziales Engagement und/oder die Hinwendung zu dezidiert politischer oder sozialkritischer Kunst lassen sich als Reaktion auf die Verhältnisse nachweisen. Sozialkritisch motivierte Werke wie die Holzschnitte eines Otto Rudolf Schatz oder die Architektur einer Margarete Schütte-Lihotzky im Kontext des „Roten Wien“ verweisen nicht nur auf neue künstlerische

131 Hans Tietze, Die Demokratie und die Künstler, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt*, 2.5.1919, 589–592.
132 Tietze, Demokratie, 590.

Tendenzen, sondern auch auf ein verändertes Selbstverständnis von KünstlerInnen.[133] Ähnlich wie Schatz und Schütte-Lihotzky engagierten sich in den 1920er- und 1930er-Jahren zahlreiche KünstlerInnen im Rahmen der Arbeiterbewegung. Ein dezidiert politisches Konzept einer neuen Kunst kann für Österreich aber nicht festgestellt werden. „[…] von Anzeichen einer gesellschaftskritischen Haltung ist wenig zu erkennen. Im Spiegel seiner Bildproduktion erscheint Österreich als ruhiges, ausgeglichenes und zufriedenes Land“, konstatieren die KunsthistorikerInnen Wolfgang Drechsler und Antonie Hörschelmann.[134] Angesichts der angespannten politischen und ökonomischen Situation der Ersten Republik darf das verwundern, und umso mehr sollte auf jene KünstlerInnen und deren Werke verwiesen werden, in denen politisches Geschehen aufgenommen wird.[135] So kommen Christoph Bertsch und Andreas Neuwirth hinsichtlich des scheinbaren Fehlens politischer Kunst in der österreichischen Zwischenkriegszeit zu einem anderen Befund. Sie verweisen darauf, dass diese in der Zweiten Republik schlicht wenig rezipiert worden sei und zudem durch Vertreibung und Emigration politisch kritische KünstlerInnen und deren Werk vielfach in Vergessenheit gerieten.[136]

Mit der Ausschaltung des demokratischen Systems 1933 und der Etablierung der autoritären Kanzlerdiktatur durch Engelbert Dollfuß und seinen Nachfolger Kurt Schuschnigg änderten sich die Rahmenbedingungen für die KünstlerInnen erneut. VertreterInnen und Institutionen der sozialdemokratischen Kulturbewegung fanden keine weitere Förderung, ganz im Gegenteil wurden sämtliche der Partei nahestehende Vereine, auch im Bereich der Kunst und Kultur verboten. Geprägt von einer „reaktionären Moderne“[137] stand die ständestaatliche Kulturpolitik vor dem Dilemma, einerseits selbst ideologisch motiviert antimodern zu sein, sich aber andererseits von der in Deutschland herrschenden antimodernen nationalsozialistischen

---

133 Otto Rudolf Schatz. Schatz (1900–1961), Absolvent der Wiener Kunstgewerbeschule, beschäftigte sich in seinem graphisch-expressionistischem Werk mit gesellschafts- und sozialkritischen Themen. Er illustrierte zahlreiche Schriften der sozialdemokratischen Kulturbewegung, darunter Luitpold Sterns „Die neue Stadt“ Ausführlicher zu Biographie und Werk vgl. Dietrich Kraft/Matthias Boeckl, Otto Rudolf Schatz. 1900–1961, Weitra 2010. Zum „Roten Wien“ vgl. zuletzt Werner Schwarz/Georg Spitaler/Elke Wikidal (Hg.), Das Rote Wien. 1919–1934. Ideen, Debatten, Praxis, Basel 2019. Zu Margarete Schütte-Lihotzky vgl. zuletzt Marcel Bois/Bernadette Reinhold (Hg.), Margarete Schütte-Lihotzky. Architektur. Politik. Geschlecht. Neue Perspektiven auf Leben und Werk, Basel 2019.

134 Wolfgang Drechsler/Antonia Hörschelmann, Als es modern war, unmodern zu sein. Zur Situation der Bildenden Kunst um 1930, in: Kos, Kampf um die Stadt, 222–229, 227.

135 Vgl. Bertsch/Neuwirth, Krieg, Aufruhr, Revolution.

136 Bertsch/Neuwirth, Krieg, Aufruhr, Revolution, 7 f.

137 Rathkolb, Janusköpfigkeit, 29. Rathkolb verwendet den Begriff der „reaktionären Moderne“ in Anlehnung an das Modell des *reactionary modernism* des US-amerikanischen Historikers Jeffrey Herf.

Kulturpolitik abgrenzen zu wollen/müssen. Weniger rigid als in der NS-Kunst- und Kulturpolitik schuf auch der autoritäre Ständestaat neue Institutionen um Kunst und KünstlerInnen kulturpolitisch zu steuern.[138] In der Verfolgung von politisch Oppositionellen, darunter auch sozialdemokratische oder kommunistische KünstlerInnen, war er aber durchaus rigid. Friedl Dicker beispielsweise, die ihre Ausbildung zunächst an der Kunstgewerbeschule in Wien (u.a. bei Franz Čižek) und danach am Weimarer Bauhaus absolviert hatte, wurde 1934 als Kommunistin inhaftiert.[139]

An mehreren biographischen Beispielen lässt sich zeigen, dass die künstlerische Ausrichtung nicht immer in Übereinstimmung mit der (kultur-)politischen Orientierung oder Vereinnahmung stehen muss. So war beispielsweise der radikal moderne Komponist Ernst Krenek ein Vertreter des kulturpolitischen Systems des autoritären Ständestaat-Regimes,[140] und für das kulturkonservative Ständestaatregime war es möglich – worauf im Folgenden noch ausführlicher eingegangen wird – Oskar Kokoschka 1937 offiziell mit einer Ausstellung zu ehren.

Die fünf in dieser Studie betrachteten KünstlerInnen waren wirtschaftlich, politisch und künstlerisch in den Jahren der Zwischenkriegszeit unterschiedlich positioniert und hielten sich in jenen Jahren nicht immer in Österreich auf. Die im Folgenden gezeigte Betrachtung der Zwischenkriegszeitjahre nimmt daher verschiedene Perspektiven auf, die von den Biographien vorgegeben sind. Fokussiert wird zunächst auf die unmittelbaren Nachkriegsjahre, die Zeit des revolutionären Umbruchs, den Oskar Kokoschka und Aloys Wach in Deutschland erlebten, und schließlich auf die Jahre des autoritären „Ständestaats", in denen eine erste Nagelprobe für selbstdeklarierte „unpolitische" Künstler wie Alfred Kubin anstand, während gleichzeitig vom nationalsozialistischen Deutschland ausgehend der politisch-ideologische Kampf gegen ungewollte Kunstformen und KünstlerInnen seinen Anfang nahm.

138 Zur Kulturpolitik des autoritären „Ständestaats" vgl. Alfred Pfoser/Gerhard Renner, ‚Ein Toter führt uns an!', in: Emmerich Tálos (Hg.), Austrofaschismus. Politik, Ökonomie, Kultur, 1933–1938, Wien 2005, 338–357; Elisabeth Klamper, Die böse Geistlosigkeit. Die Kulturpolitik des Ständestaates, in: Jan Tabor (Hg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956, Baden 1994, 124–133; Helmut Wohnout, Im Zeichen des Ständeideals. Bedingungen staatlicher Kulturpolitik im autoritären Österreich 1933–1938, in: Tabor, Kunst und Diktatur, 134–141; Isabella Ackerl/Rudolf Neck (Hg.), Geistiges Leben im Österreich der Ersten Republik, Wien 1986.

139 Vgl. Elena Makarova, Friedl Dicker-Brandeis. Ein Leben für Kunst und Lehre. Wien, Weimar, Prag, Hronov, Theresienstadt, Auschwitz, Wien, München 2000. Die beiden Gemälde „Verhör I" und „Verhör II" von 1934 zeigen die Künstlerin bei Einvernahmen im Zuge ihrer Inhaftierung, auf einem Bild ist sie dabei verwundet mit blutenden Händen zu sehen. Vgl. die Abbildungen in Bertsch/Neuwirth, Krieg, 88 f.

140 Vgl. Klamper, Geistlosigkeit, 128.

### 4.3.1 Der „Kunstlump" – Oskar Kokoschka und die (deutsche) Revolution

> „[…] außerdem ist meine Ausstellung am 10. Nov. eröffnet worden,
> am hiesigen Revolutionstag, also ein ganz hübsches Zusammentreffen.
> Die Bilder sehen auch aus wie eine neue Zeit, die kommen wird und muss,
> wenn sich erst die alte nicht mehr rührt und die neue ihre Kinderschuhe –
> d. i. Hysterie, Gekreisch und Wichtigtuerei – gelegt haben wird." [141]

Kokoschka erlebte das Ende des Ersten Weltkriegs in Deutschland. Wie dargestellt befand er sich im Umfeld des Sanatoriums Teuscher in Dresden, um seine Kriegsverletzungen zu kurieren. Seit 1916 bemühte er sich um Freistellung vom Kriegsdienst, dazu gehörten auch Bestrebungen, eine Professur an einer deutschen Akademie zu erhalten.[142] Während des Krieges sollte es noch nicht dazu kommen, aber 1919 wurde er an die Dresdner Akademie berufen. Die damit verbundene Forderung nach Annahme der deutschen Staatsbürgerschaft lehnte Kokoschka – wie er autobiographisch erinnert – ab:

> „Im sächsischen Kultusministerium erklärte ich dem für meine Angelegenheit zuständigen Staatsbeamten, dass ich meine Zugehörigkeit zu dem Lande, wo ich geboren und dessen Geschichte die meine ist, nicht einfach wie ein Hemd zu wechseln gedächte, um einen Pass zu erhalten. Jahre nachher, während des Anschlusses Österreichs an das Reich, als ich als ‚entarteter' Künstler meiner Staatszugehörigkeit verlustig ging, begann ich anders darüber zu denken. Aber der betreffende Ministerialrat war hilfreich gewesen und hat in meinem Fall eine Ausnahme gemacht."[143]

Sein Amt als Akademieprofessor trat Kokoschka im Herbst 1919 an, zu einer Zeit als in Dresden nach wie vor revolutionäre Stimmung herrschte. Im Zuge der Novemberrevolution von 1918 hatten sich in Dresden Arbeiter- und Soldatenräte etabliert. Die Revolutionsregierung fand mit den Wahlen zur Nationalversammlung im

---

141 OK an Gustav und Romana Kokoschka, [Berlin] 12.11.1919, zit. nach Kokoschka, Briefe II, 9.

142 Vgl. dazu beispielsweise OK an seinen Vater im Oktober 1916: „Die Professur in Dresden und/ oder Berlin erhalte ich im November sicher, werde dann dazu vom Militär reklamiert, deshalb bin ich ja hergefahren, weil ich das Kommende vorausgesehen habe." OK an Gustav Kokoschka, [Berlin] 23.10.1916, zit. nach Kokoschka, Briefe I, 256. Vgl. dazu auch Diether Schmidt, Dresdner Rot. Oskar Kokoschka 1916 bis 1923 in Dresden und seine Beziehungen zur Dresdner Kunst, in: Erika Patka (Hg.), Oskar Kokoschka. Symposion, abgehalten von der Hochschule für angewandte Kunst in Wien anlässlich des 100. Geburtstages des Künstlers, Salzburg, Wien 1986, 203–219, 204; Bonnefoit/ Held, Vom Kriegsmaler zum Pazifisten, 250 f.

143 Kokoschka, Mein Leben, 174.

Jänner 1919 zwar ihr Ende, aber die aufgeladene politische Stimmung blieb. Anders als im Entwurf der ersten Fassung erwähnte Kokoschka in seiner Autobiographie nicht, dass seine Berufung an die Akademie auch dem Engagement des „Revolutionären Studentenrates“ zu verdanken gewesen sei.[144] Generell finden sich in der ersten Fassung mehrere später gestrichene Passagen, in denen Kokoschka von seiner Politisierung in der Dresdener Zeit spricht, die noch während seines Aufenthalts im Sanatorium Teuscher in den letzten Kriegsjahren eingesetzt habe:

> „Es war eine neue Art von politischem Interesse, das damals in Dresden in mir wachgerufen wurde. In solchem Sinn hatten mich früher politische Fragen nicht gefesselt. Selbst in den Krieg war ich eingetreten und sah ihn eher als eine Privataffäre, als Flucht vor einer auswegslosen Situation; ich sah ihn gewissermaßen wie einen Riesenzirkus, bis ich die Leichen sah […] Da begann in mir die Vorstellung von Verbrechen und Wahnsinn des Geschehens aufzutauchen. Ich wurde, mit anderen Worten, in jenen ausgehenden Kriegszeiten auf das Treiben der Gesellschaft aufmerksam und von meinen friedenspolitisch eingestellten Freunden bestärkt in meinen Absichten, die Welt anders zu sehen […] Das alles habe ich mit meinen Freunden […] besprochen und wir haben unter der allgemeinen Entwicklung sehr gelitten und uns aufgeregt. Ich wurde politisch!“[145]

Gleichzeitig betonte er aber auch seine Gegnerschaft zu revolutionärer Radikalität im Sinne einer organisierten Bewegung:

> „Vor allem war ich prinzipiell gegen jede Art von Gleichschaltung. Deswegen habe ich auch kein Interesse gehabt, in die neuen Schlagworte einzustimmen, an Demonstrationen teilzunehmen oder auch nur Pamphleten oder Protesten meine Signatur zu geben, weil mir das Reden und Schreien von Gleichheit, Freiheit und Brüderlichkeit und Menschenumarmung hohl, sinnlos, ja gefährlich erschienen war. Ich hatte mit den Literaten in dieser Umbruchszeit keinen Kontakt, denn mir mißfiel die Tendenz, eine Vermassung zu unterstützen. Ich war immer für das Individuelle, ich war ein prinzipieller Einzelgänger, der mit seinen Problemen allein fertigwerden mußte.“[146]

144 Im Typoskript der ersten Fassung hingegen heißt es: „Ich war an der Dresdener Akademie angestellt worden. Revolutionäre Studenten hatten in ihren Räten für mich als Lehrer plädiert, weil sie sich von meinem Unterricht eine neue Lehrweise zum Sehenlernen erwarteten.“ Vgl. NL F. Witz, Karton 81, Fasz. 81.10, fol. 10.

145 ZBZ, NL F. Witz, Karton 81, Fasz. 81.10, fol. 5.

146 ZBZ, NL F. Witz, Karton 81, Fasz. 81.10, fol. 8.

Dazu passt eine Anekdote, die sich in der autobiographischen Erzählung „Briefe aus Dresden" findet:

> „Draußen aber ging es drunter und drüber. Generalstreik, die Straßenbahn verkehrte nicht mehr, auch wurde geschossen. Bettler überall, wo man hinsah, und allgemein waren die Leute zudringlicher, ja grob und gefährlich. Hier war ich geborgen, unerwünschten Besuch pflegte Reserl[147] vor dem Tor mit den Worten abzufertigen: ‚Der Herr Rittmeister liegt im Bett und denkt.'"[148]

Ganz fernhalten konnte (oder wollte) Kokoschka sich aber nicht. So beschreibt er in der Autobiographie eine Begebenheit, die zu seiner skeptischen Haltung gegenüber den revolutionären Agitatoren mit beigetragen habe. Er habe eines Abends beim Passieren der Dresdner Augustinerbrücke beobachtet, wie eine johlende Menge sich um die Brücke gedrängt habe. Ein Ministerialbeamter sei in den Fluss geworfen und mit Schüssen verfolgt worden, bis er ertrank.[149] Tatsächlich gab es am 12. April 1919 Unruhen, bei denen der sozialdemokratische Minister für Militärwesen, Gustav Neuring ermordet wurde. Es starben dabei weitere zwei Menschen, mehrere wurden verletzt, von der Reichsregierung wurde das Standrecht verhängt.[150] Kokoschka berichtet in seiner Autobiographie, als Zeuge dieses Vorfalls so sehr davon angewidert gewesen zu sein, dass er sich habe übergeben müssen. Seinen Glauben an die Werte von Brüderlichkeit und Freiheit der Revolution habe er verloren und beschlossen, sich mit einer Plakataktion zu Wort zu melden.

Die Zeitebenen verschwimmen an dieser Stelle der Autobiographie, denn die genannte Plakataktion Kokoschkas in Dresden fand erst ein knappes Jahr nach dem oben geschilderten Ereignis statt. Sie hatte ein anderes Ereignis im Hintergrund, nämlich die Niederschlagung des rechtsnationalen Kapp-Putsches.[151] Dabei wurden im März 1920 auf dem Dresdner Postplatz 59 Menschen getötet und 150 verwundet[152] – eine Kugel durchschlug in der Gemäldegalerie ein Rubensbild. Kokoschka

147 Gemeint ist das Dienstmädchen Hulda, von Kokoschka „Reserl" genannt.

148 Oskar Kokoschka, Briefe aus Dresden, in: Heinz Spielmann (Hg.), Oskar Kokoschka. Das schriftliche Werk. Bd. 2: Erzählungen, Hamburg 1974.

149 Kokoschka, Mein Leben, 175.

150 Vgl. die Darstellung bei Uwe Schieferdecker, Geschichte der Stadt Dresden, Gudensberg-Gleichen 2003, 113 f sowie Schmidt, Dresdner Rot, 211.

151 Diese Unschärfe in der Autobiographie entstand erst durch eine Überarbeitung der ersten Fassung des Typoskripts, wo die chronologische Reihenfolge der Ereignisse noch klarer hervortritt. Vgl. ZBZ, NL F. Witz, Karton 81, Fasz. 81.10, fol. 7.

152 Vgl. zu den Vorfällen Schieferdecker, Geschichte der Stadt Dresden, 114 f.

ließ daraufhin ein Plakat affichieren, mit dem er sich an die gesamte Einwohnerschaft Dresdens wandte:

> „Ich richte an alle, die hier in Zukunft vorhaben, ihre politischen Theorien, gleichviel ob links-, rechts- oder mittelradikale, mit dem Schießprügel zu argumentieren, die flehentlichste Bitte, solche geplanten kriegerischen Übungen nicht mehr vor der Gemäldegalerie des Zwingers, sondern etwa auf den Schießplätzen der Heide abhalten zu wollen, wo menschliche Kultur nicht in Gefahr kommt. Am Montag, dem 15. März, wurde ein Meisterbild des Rubens durch eine Kugel verletzt. Nachdem Bilder keine Möglichkeit haben, sich von dort zu retten, wo sie nicht mehr unter dem Schutz der Menschheit stehen, und auch weil die Entente einen Raubzug in unsere Galerie damit begründen könnte, daß wir keinen Sinn für Bilder hätten, so fiele die Künstlerschaft von Dresden, die mit mir bangt und zittert und sich dessen bewußt ist, solche Meisterwerke nicht selber schaffen zu können, wenn die uns anvertrauten zerstört würden, die Verantwortung, einer Beraubung des armen zukünftigen Volkes an seinen heiligsten Gütern nicht mit allen erdenklichen Mitteln rechtzeitig Einhalt geboten zu haben. Sicher wird das deutsche Volk im Ansehen der geretteten Bilder mehr Glück und Sinn finden als in sämtlichen Ansichten der politisierenden Deutschen von heute. Ich wage nicht zu hoffen, daß mein Gegenvorschlag durchdringt, der vorsähe: daß in der deutschen Republik wie in den klassischen Zeiten Fehden künftig durch Zweikämpfe der politischen Führer ausgetragen werden möchten, etwa im Zirkus, eindrucksvoller gemacht durch das homerische Geschimpfe der von ihnen angeführten Parteien. Was alsdann harmloser und weniger verworren wäre als die jetzt üblichen Methoden. Oskar Kokoschka, Professor an der Akademie der bildenden Künste in Dresden“[153]

Seinen Eltern in Wien berichtete er über die Vorgänge im März 1920:

> „Wegen der Schießerei braucht Ihr Euch nicht aufzuregen. Die Deutschen sind eben so, daß sie gleich sich totschlagen wollen aus lauter Rechthaberei. Sie haben eben keine Augen, sondern nur Ideen, die nicht lebensfähig sind, weil sie das Leben nicht sehen wollen, das so herrlich ist, sondern nur sich selbst und dann noch irgendein Ausgeklügeltes, das sie Staat, Menschheit oder Wahrheit oder weiß der Teufel wie nennen. Mich geht dieses Gehabe nichts an, ich muß meine Bilder malen, deshalb komme ich auch nirgends dazu, in so unerquickliche Dinge gezerrt zu werden.“[154]

153 Offener Brief an die Einwohnerschaft Dresdens, [Dresden, Ende März 1920], hier zit. nach Kokoschka, Briefe II, 12.

154 OK an Gustav und Romana Kokoschka, [Dresden] 31.3.1920, zit. nach Kokoschka, Briefe II, 13.

Entgegen dieser Aussage wurde er sehr wohl in die „unerquickliche[n] Dinge gezerrt“, denn auf seinen Aufruf an die Dresdner Einwohnerschaft reagierten die Künstler George Grosz „und seine Gruppe“ mit einem Schmähartikel gegen ihn. Der Text, von Kokoschka in der Autobiographie nicht ganz korrekt als „Die Kunsthure Oskar Kokoschka“ bezeichnet,[155] trug den Titel „Der Kunstlump“. Er war von George Grosz und John Heartfield verfasst und in Heartfields politischer Zeitschrift „Der Gegner“ im Frühjahr 1920 veröffentlicht worden.[156]

Die durch diesen Artikel entfachte „Kunstlump-Debatte“ ist insofern interessant, als sie sehr grundsätzlich die Funktion der Kunst und die politische Verantwortung des Künstlers thematisiert. Grosz und Heartfield, den Kokoschka in seiner Autobiographie als Mitautor des Artikels interessanterweise nicht erwähnte,[157] ließen Kokoschka in ihrer Attacke zur Symbolfigur eines bürgerlichen Kunstverständnisses werden. Dieses verstecke sich snobistisch hinter scheinbar idealen und zeitlosen Werten von Kunst und Kultur und begegne den politisch-alltäglichen Problemen der Arbeiterschaft mit Ignoranz: „Kokoschkas Äußerungen sind ein typischer Ausdruck der Gesinnung des gesamten Bürgertums. Das Bürgertum stellt seine Kultur und seine Kunst höher als das Leben der Arbeiterklasse.“[158] Kokoschka wurde vorgeworfen, in seinem Aufruf an die Einwohnerschaft von Dresden die Zerstörung eines Bildes beklagt zu haben, während gleichzeitig viele Menschen ihr Leben verloren. Im Gegensatz dazu formulierten Grosz und Heartfield polemisch: „Wir begrüßen mit Freude, daß die Kugeln in Galerien und Paläste, in die Meisterbilder der Rubens sausen, statt in die Häuser der Armen in den Arbeitervierteln!“ Die bestehende Vorstellung von Kunst und Künstlertum sei zutiefst *bourgeois* und immer auf der Seite der Herrschenden:

155 Kokoschka, Mein Leben, 175.

156 John Heartfield/George Grosz, Der Kunstlump (1920), hier zit. nach John Heartfield (Hg.), Der Schnitt entlang der Zeit. Selbstzeugnisse. Erinnerungen. Interpretationen. Hg. von Roland März, 104–112.

157 John Heartfield (1891–1968), ursprünglich Helmut Herzfeld, deutscher Maler, Graphiker, Fotomonteur und Protagonist der Dada-Bewegung. Möglicherweise war in Kokoschkas Erinnerung die „Kunstlump-Episode“ tatsächlich nur mehr auf Grosz fokussiert, vielleicht liegt die Nichterwähnung aber auch daran, dass Heartfield und Kokoschka sowohl im Prager wie auch im Londoner Exil positive Begegnungen miteinander hatten. So war Heartfield Mitglied im Prager Exilverein des „Oskar-Kokoschka-Bundes“, beide erhielten eine Ehrung des tschechischen Kunstvereins Mánes, in London trafen sie einander über den „Kulturbund“. Vgl. dazu u.a. Heartfield (Hg.), 331 ff sowie Gloria Sultano, „Artist in Exile“ – Streiflichter aus dem Exil, in: Gloria Sultano/Patrick Werkner (Hg.), Oskar Kokoschka. Kunst und Politik 1937–1950, Wien 2003, 119–158, 137 u. 147.

158 Heartfield/Grosz, Kunstlump, 111.

> „Der Begriff Kunst und Künstler ist eine Erfindung des Bürgers und ihre Stellung im Staat kann nur auf seiten der Herrschenden, d.h. der bürgerlichen Kaste sein. Die Titulierung ‚Künstler' ist eine Beleidigung. Die Bezeichnung ‚Kunst' ist eine Annullierung der menschlichen Gleichwertigkeit. Die Vergottung des Künstlers ist gleichbedeutend mit Selbstvergottung. Der Künstler steht nie höher als sein Milieu und die Gesellschaft derjenigen, die ihn bejahen."[159]

Kokoschka sei – so Grosz und Heartfield – „nur der Anlaß, um die bürgerliche Kunst entlarven zu können", dennoch wurde der Angriff gegen ihn sehr untergriffig und persönlich geführt, so wurde er aufgrund seines österreichischen Idioms als „Weana-Kind" vorgeführt.[160] Für Kokoschka muss das Pamphlet zweifelsohne eine Kränkung dargestellt haben. Nicht nur wurde er missverstanden, indem der ironisch-polemische Ton seines Aufrufs bewusst oder unbewusst missachtet wurde, noch schlimmer war für ihn vermutlich, als Vertreter des Establishments markiert zu werden. Er, der erst knapp zehn Jahre zuvor in Wien als Kunstrebell und Bürgerschreck aufgetreten war, wurde nun der Bourgeoisie zugeschrieben.

Betrachtet man den Anlass des „Kunstlump"-Artikels näher, nämlich Kokoschkas Aufruf an die Dresdner Einwohnerschaft, zeigt sich ein wesentlich differenzierteres Bild als es in der Replik zur Sprache kommt: Einerseits ist die inhaltliche Botschaft des Textes tatsächlich davon getragen, die Kunst, die reine, hohe und wahre Kunst, symbolisiert durch das genannte Meisterbild des Rubens, über die Niederungen einer zerstörerischen politischen Realität zu stellen. Gleich ob rechts oder links positioniert, keine Ideologie könne die Zerstörung von Kunst und den kulturellen Werten des Menschseins generell rechtfertigen. Wenn man so will, wird hier tatsächlich das Bild der unpolitischen Künste und des unpolitischen Künstlers bedient, der ausschließlich der Kunst als dem höchststehenden Wert verpflichtet ist. Andererseits und eigentlich in Widerstreit dazu vollzog Kokoschka mit dem Verfassen und Affichieren dieses Plakats selbst einen höchst politischen Akt, indem er öffentlich Stellung bezog und mit der subtilen Ironie seines Textes eine klare Position gegen Gewalt (nicht nur gegenüber Kunstwerken) einnahm.

In vielen Briefstellen jener Jahre liebäugelte Kokoschka – wenn auch im üblichen Stil oft zynisch-ironisierend formuliert – mit politischen Aufgaben oder Funktionen. Schon vor Ende des Ersten Weltkriegs, im Sommer 1918, hatte er seiner Schwester Berta (mit der Anrede „Meine liebe Frau K. u. K. Abteilungschefin") Folgendes anvertraut:

---

159 Heartfield/Grosz, Kunstlump, 110.
160 Heartfield/Grosz, Kunstlump, 109 f.

> „Weißt Du, was mein Plan ist? Ich will einmal Herrenhausmitglied werden in Österreich und helfen, daß das Beste bei uns zuhause wieder zur Wirkung kommt, nachdem so viel herumgedoktert und verpfuscht worden ist.“[161]

Und im September 1921 schrieb er an seine enge Freundin und Vertraute Anna Kallin:

> „Später, wenn ich längst als Staatsmann mich auslebe neuartiger Prägung (Du darfst nicht übersehen, daß ich immerhin eine Bewegung im Geistigen, die Expressionismus genannt wird, die heute gesiegt hat in einer bestimmten Gesellschaftsschicht der europäischen Welt, fast endgültig 1907 !!! schon erfunden habe und führe),[162] werde ich wahrscheinlich für eine Frau ein sehr ergebener und dankbarer Liebhaber sein, im Maße, als sie sich meinen Wünschen hingegeben hat.“[163]

Und ebenfalls an Anna Kallin im August 1922 aus Dresden:

> „Malina, was glaubst Du denn, was ich einmal werden soll und wo ich einmal hinreisen werde? Ich suche wieder einen Beruf, ich möchte doch zu gerne etwas für die Menschen sehr Wichtiges und Unvergeßliches werden, etwa König oder Alexander der Große oder erster Konsul Cäsar oder Verdi.“[164]

Rund um die „Kunstlump-Affäre“ im politisch aufgeladenen Dresden der frühen Weimarer Republik oszillierte der Künstler Oskar Kokoschka somit zwischen den Polen eines gesellschaftspolitisch höchst aktiven Bürgers und eines sich von der realen Politik abgestoßen fühlenden Künstlers, der vornehmlich die Kunst aus dieser Situation heraushalten und schützen möchte und sich zudem seiner Individualität verpflichtet fühlt und keineswegs Mitglied einer politischen Bewegung sein möchte. Staatsmann neuer Prägung sein zu wollen, wie er es in mehreren Briefen in polemischer Form postuliert, war vermutlich keine ernst gemeinte Botschaft, korreliert aber durchaus mit Kokoschkas nicht geringem Selbstbewusstsein und seinem zweifellos vorhandenen Interesse an politischen Führungsfiguren, wie beispielsweise

161 OK an Berta Patočka-Kokoschka, [Dresden] 11.6.[1918], zit. nach Kokoschka, Briefe I, 290.
162 Dies auch als weiterer Beleg für die bereits besprochene Diskussion rund um Kokoschkas „Vordatierung“ seiner frühen Dramen, um damit als Begründer des Expressionismus zu gelten.
163 OK an Anna Kallin, [Dresden Ende September 1921], zit. nach Kokoschka, Briefe II, 33.
164 OK an Anna Kallin, [Dresden, vermutlich 30. August 1922], zit. nach Kokoschka, Briefe II, 53.

dem tschechoslowakischen Präsidenten Tomas Masaryk, den er Mitte der 1930er-Jahre auch porträtieren sollte.[165]

Sein Verständnis eines (politisch) engagierten Künstlers postulierte er im Entwurf seiner Autobiographie auch nochmals an späterer Stelle, an der es um seine politischen Aktionen in England während des Zweiten Weltkriegs ging. Dabei kam er indirekt auch nochmals auf die Dresdener Debatte zurück:

> „Engagierter Maler heißt man das, aber ich glaube es ist schon ein Unterschied, wenn einer (George Grosz etwa) im Berlin der zwanziger Jahre verhältnismäßig ruhig lebt und das Nachtleben beobachtet und Huren und Spießer zeichnet, oder wenn jemand in London solche Sachen zeigt wie ‚What we are fighting for'. […] Es war wieder eine Mahnung. Und darin unterschied ich mich von den kommunistischen Manifesten, daß ich immer für die Humanität und das humanitäre Gefühl oder die Vernunft aufgerufen habe. Und nie für irgendeine Ideologie. Es war eigentlich meine letzte politische Aktion."[166]

In diesem Zitat ist das Grundnarrativ von Kokoschkas politischem Selbstverständnis zu finden: Sein zweifellos vorhandenes politisches Engagement sei immer ein individuelles und von grundsätzlichen Werten der Humanität getragenes gewesen, das er in scharfem Widerstreit zu politischen Massenbewegungen zu stellen versuchte. Insbesondere in der erst in den 1960er-Jahren entstandenen Autobiographie ging es ihm dabei besonders um eine Distanznahme zur kommunistischen Bewegung. Dass er für deren negatives Sinnbild auf George Grosz zurückgriff, der ihn 1920 in der „Kunstlumpdebatte" so scharf angegriffen hat, zeugt auch von der langanhaltenden Kränkung.

### 4.3.2 Aloys Wach und die Münchner Räterepublik

Er schwärmte für Gleichheit und Brüderlichkeit."[167]

Auch Aloys Wachs biographische Erfahrungen in Bezug auf Kriegsende und Republikgründung waren stärker mit Deutschland als mit Österreich verbunden. Schon von 1914 bis 1916 war München sein Lebensmittelpunkt gewesen. Nach seinem

165 Vgl. die ausführlichen Erinnerungen dazu in Kokoschka, Mein Leben, 235 ff.

166 ZBZ, NL F. Witz, Karton 81, Fasz. 81.10, fol. 11 f.

167 Zeuginnenaussage über Aloys Wach in einem Verfahren gegen die Künstlerin Lessie Sachs 1919. Vgl. Staatsarchiv München, Lessie Sachs, StAnw. Mü I, 2884, zit. in: Helmut Friedel/Justin Hoffmann (Hg.), Süddeutsche Freiheit. Kunst der Revolution in München 1919, München 1993, 212.

Kriegsdienst für die k. u. k. Armee kehrte Wach in die Stadt zurück, in der sich 1918 die politischen Ereignisse überschlugen. Wie schon für Dresden skizziert, hatte sich auch in Bayern im Zuge der Novemberrevolution von 1918 ein auf Räten basierendes Regierungssystem gebildet, das seine Zustimmung nicht zuletzt bei vielen KünstlerInnen fand. Während in Österreich vor allem durch die Haltung zentraler sozialdemokratischer Führungspersonen wie Victor Adler das Drängen einzelner Gruppierungen nach einem politischen Rätesystem verhindert wurde, etablierte sich in dem am 7. November 1918 ausgerufenen „Freien Volksstaat Bayern" ein auf Räten basierendes Regierungssystem unter der Leitung des linken Flügels der Sozialdemokraten, der Unabhängigen Sozialdemokratischen Partei Deutschlands (USPD), angeführt von Kurt Eisner. Nach Vorbild der Arbeiter-, Soldaten- und Bauernräte setzte sich auch ein „Rat der bildenden Künstler" zusammen. Jüngere, politisch wie künstlerisch radikaler denkende Künstler fanden sich in diesem Rat bald zu wenig vertreten und bildeten Anfang 1919 eine eigene Organisation mit der Bezeichnung „Aktionsausschuß revolutionärer Künstler" (ARK).[168] Als publizistisches Organ des ARK fungierte die Zeitschrift „Der Weg", die von Januar 1919 bis Oktober 1919 in zehn Heften erschien.

Nach der Ermordung Kurt Eisners im Februar 1919 verschärfte sich die angespannte politische Situation: Die Arbeiter- und Soldatenräte bildeten eine neue Koalitionsregierung unter Führung des Sozialdemokraten Johannes Hoffmann, die allerdings am 7. April nach einem Aufstand der USPD aus München fliehen musste, während dort unter Ernst Toller die „Räterepublik" ausgerufen wurde. Die kurze Periode, in der diese an der Macht war, bedeutete die Blütephase des „Aktionsausschusses revolutionärer Künstler". Der neue „Volksbeauftragte für Volksaufklärung", der Schriftsteller und Anarchist Gustav Landauer, übertrug dem ARK die Durchführung eines neuen Kulturprogramms, zu dem unter anderem die Entlassung sämtlicher Professoren aus der Akademie der Bildenden Künste gehören sollte.[169] Die Kunst – besser gesagt die moderne Kunst in Form des Expressionismus – erlangte in dieser kurzen Zeit einen zentralen Stellenwert: Nicht nur Kunstzeitschriften, auch die Tagespresse, über die Landauer nun bestimmen konnte, brachte lange Abhandlungen über Kunst. Auf den Titelblättern der Münchner Tageszeitungen waren expressionistische Holzschnitte abgebildet – und nicht wenige davon stammten von Aloys Wach.

168 Joan Weinstein, Die Neugestaltung des Kunstlebens in der Münchener Revolution, in: Friedel/Hoffmann (Hg.), Süddeutsche Freiheit, 17–28, 19.

169 Weinstein, Die Neugestaltung des Kunstlebens, 20 f.

Den Expressionismus hatte Wach bei seinem bis zu Kriegsbeginn 1914 dauernden Aufenthalt in Paris kennengelernt, wo er bedingt durch seine zeitweilige Mittellosigkeit viel Zeit in so genannten heruntergekommenen Vierteln der Stadt verbracht hatte. Er fertigte Milieustudien im Stil des Expressionismus und entwickelte wohl auch ein Sensorium für prekäre soziale Verhältnisse. Zurück in München konnte er erstmals mit mehreren Ausstellungen als Künstler reüssieren, so in der Neuen Sezession oder in der Galerie von Hans Goltz, wo er 1916 eine Einzelausstellung erhielt.[170] 1917 wurde Wach zum Kriegsdienst nach Wien eingezogen, ab 1918 war er bei den Tiroler Kaiserjägern, nach Kriegsende kehrte er zurück nach München. Laut eigener Aussage kam Wach dort über seinen Bekannten Egon Wertheimer „in Fühlung mit den Leuten der sozialen Revolution". In seiner autobiographischen Niederschrift im Tagebuch von 1929 schrieb er:

> „Durch Egon Wertheimer aus Ranshofen, den ich im letzten Kriegsjahr in Wien, während meiner Kommandierung kennen lernte, durch Karl Schossleitner (vom Kriegspressequartier) – kam ich nach dem Krieg (in München) in Fühlung mit den Leuten der sozialen Revolution. E. W. war bei seinem Professor (der Universität) Privatsekretär geworden; sein Professor war Finanzminister unter Eisner. So kam ich eigentlich durch ihn in das Fahrwasser, das mich aus München fliehen liess nachher."[171]

Egon Wertheimer stammte aus Ranshofen im oberösterreichischen Innviertel.[172] Er war Sohn einer dort ansässigen jüdischen Gutsbesitzerfamilie, den die Teilnahme am Ersten Weltkrieg politisch stark prägte. Nach Kriegsende engagierte er sich im Rahmen des Revolutionären Hochschulrates für die linke Räteregierung in München.[173] Ob Wach nur durch Wertheimer in Kontakt mit den Räterevolutionären kam, darf angezweifelt werden. Als in München ansässiger expressionistischer Ma-

170 Vgl. die Ausstellungsübersicht des Künstlers in Oberösterreichische Landesgalerie (Hg.), Aloys Wach 1892–1940, Linz 1993, 212 ff.

171 Aloys Wach, Biographische Notizen 1929 (mit Nachträgen 1931), Eintrag 1.8.1929.

172 Egon Ranshofen-Wertheimer (1894–1957), Jurist und Diplomat. Zu seinem Lebenslauf bzw. der Geschichte der Familie Wertheimer vgl. Tamara Rachbauer/Manfred Rachbauer, Ranshofen – Geschichte(n) auf Schritt und Tritt, Norderstedt 2012; Dokumente über Egon Ranshofen-Wertheimer. Archiv- und Recherche-Datenbank Tamara und Manfred Rachbauer, abrufbar unter https://web.archive.org/web/20100818011902/http://www.hrb.at/bzt/doc/zgt/b16/dokumente-wertheimer.htm (2.9.2019); Egon Ranshofen-Wertheimer, Die Heimkehr (1946), in: *Stillere Heimat* (1954), 33–48.

173 Vgl. Wertheimers Darstellung zu seiner Tätigkeit und der ihr zugrundeliegenden politischen Motivation in einer Verteidigung gegenüber dem Rektorat der Universität München vom Dezember 1919, in: Dokumente über Egon Ranshofen-Wertheimer.



Abb. 28: Aloys Wach, Beschlagnahme der bürgerlichen Wohnungen, 1919

ler hatte er auch zu zahlreichen anderen Personen näheren Kontakt, die während der revolutionären Phase im Aktionsausschuß revolutionärer Künstler oder in dessen Umfeld organisiert waren, so zum Beispiel zum Maler und Graphiker Georg Schrimpf, mit dem er seit 1915 befreundet war[174] oder zum bereits erwähnten Galeristen Hans Goltz.[175]

Abbildungen von Wachs Werken erschienen regelmäßig in der im Jänner 1919 vom ARK gegründeten Kunstzeitschrift „Der Weg“.[176] In den Tagen der Räterepublik,

174 Vgl. OÖ Landesgalerie (Hg.), Aloys Wach, 203 f.

175 Über die wichtige, aber auch ambivalente Rolle, die Goltz in Bezug auf die ARK-Künstler eingenommen hat, vgl. Katrin Lochmaier, Der Kunsthändler Hans Goltz – ein „revolutionärer Konservativer“, in: Friedel/Hoffmann (Hg.), Süddeutsche Freiheit.

176 In Heft 1 (Januar 1919) findet sich ein Holzschnitt von Fritz Schäfer, der Aloys Wach darstellt sowie eine Ausstellungsanzeige „Graphik von A. Wach“ des Graphischen Kabinetts von Bergh & Co, Düsseldorf; in Heft 2 (Februar 1919) ist Wachs Holzschnitt „Erlösung“ am Titelblatt abgebildet (Abb.







Abb. 29: Aloys Wach, Erlösung, 1919

zwischen 7. und 13. April 1919, waren Wachs Holzschnitte auf zahlreichen Titelblättern der Münchner Zeitungen zu sehen.[177] Seine Arbeiten wurden so zu bildlichen Symbolen der Räterepublik und dies nicht nur für die Vertreter der Rätebewegung, sondern auch für deren Gegner: In der satirischen Abrechnung „München auf dem Kopf" wurden Wachs Bilder als „Proben neuer Kunst" verunglimpft.[178] Abgesehen

29) sowie ein unbetitelter Holzschnitt auf S. 2. Im Doppelheft 8/9 (August/September 1919) finden sich zwei unbetitelte Holzschnitte Wachs auf S. 5 u. 6.

177 So die Holzschnitte „Brüderlichkeit" und „Beschlagnahme der bürgerlichen Wohnungen" (Abb. 28) in Münchner Neueste Nachrichten (MNN), 8.4.1919, der Holzschnitt „Mutter" in MNN, 9.4.1919 und „Arbeitende Brüder, die Sonne unserer Zeit ist aufgegangen" in MNN, 10.4.1919. Das bereits in „Der Weg" erschienene Werk „Erlösung" wurde auch abgebildet in Bayerischer Kurier, 8.4.1919. Werke Wachs erschienen zwischen Jänner und April 1919 auch in der Wochenzeitung Süddeutsche Freiheit.

178 Vgl. O. Estée, München auf dem Kopf. Die Geschichte einer Räterepublik in 40 Bildern, München o. J. [1919], 6.

von seinem künstlerischen Werk, das er der Revolution beisteuerte, ist wenig über eine darüber hinausgehende politische Agitation Wachs bekannt. Mangels Mitgliederlisten des Aktionsausschusses revolutionärer Künstler kann nicht zweifelsfrei festgestellt werden, ob Wach offizielles Mitglied war, es ist aber angesichts seiner eigenen Aussagen davon auszugehen.[179] Nach der endgültigen Niederschlagung der Räterepublik Anfang Mai 1919 durch Freikorps und Bundestruppen (zuvor hatte sich nach dem 13. April die KPD an die Spitze der Räterepublik gestellt) wurde Gustav Landauer ermordet und mehrere Mitglieder des ARK verhaftet, einigen gelang die Flucht aus München, so auch Wach. An den Kunstjournalisten und Freund Reinhold Zenz schrieb er am 27. Mai 1919 aus seinem Zufluchtsort in Oberbayern:

> „Lieber, sehr geehrter Herr Zenz! Viele und schöne Grüsse zuvor Ihnen und Ihrer Frau Gemahlin. Eben hat mir meine Frau Ihre Karte mit noch anderer Post aus München zugeschickt. Ich bin erst seit 3 Tagen aus Österreich zurück und kam nicht nach München, da ich von der W. Garde gesucht werde zufolge meiner Tätigkeit beim Revol. Künstler Rat, der radikal u. modern ist. Es ist schrecklich in München, der Weg[180] ist konfisziert u. die meisten Mitarbeiter desselben sind eingesperrt. Ich bleibe darum besser hier in Weiher, wo Herr Blume[181] ein Gütl hat. Wie lange ich hier verborgen bleiben kann ist ja fraglich, jedenfalls aber ist es doch sicherer und ich möchte kaum zu Festungshaft auf längere Zeit verdonnert werden, denn gegen die Intellektuellen wollen die Weissen in München besonders hart vorgehen. [...] Falls Sie gelegentlich schreiben, bitte an Herrn Blume, obige Adresse! Denn es ist besser, wenn mein Name am Postamt hier nicht aufscheint."[182]

Der Aufenthalt in Weiher/Grassau war vermutlich nur von kurzer Dauer, in seinem autobiographischen Rückblick schreibt Wach davon, die Monate nach seiner Flucht aus München in seinem Heimatort Lambach verbracht zu haben, bevor er mit seiner Familie nach Überaggern (heute: Überackern) bei Braunau am Inn übersiedelte:

> „Nach der Flucht aus München Monate in Lambach daheim. Freund Ebner aus Tirol, ein tüchtiger Maler, ehemaliger Offizier der Kaiserjäger, warnte mich brieflich vor der

179 Vgl. den weiter unten zitierten Brief an Reinhold Zenz, 27.5.1919.

180 „Der Weg" erschien weiterhin regelmäßig (Mai/Juni 1919 als Doppelheft), als Erscheinungsort wurde weiter München angegeben, laut Joan Weinstein wurde die Zeitschrift aber nach der Niederwerfung der Räterepublik in Berlin herausgegeben. Vgl. Weinstein, Neugestaltung des Kunstlebens, 25.

181 Vermutlich Walther Blume, Musiker und Herausgeber der ersten drei Ausgaben (1919, Heft 1–3) von „Der Weg".

182 OÖLM, NL Wach, AW an Reinhold Zenz, Weiher, Post Grassau, Ob.Bayern 27.5.1919.

> Rückkehr nach München. Die weiße Garde forsche nach mir. Trotzdem kamen wir für einige Tage nach München, um zu packen und zu übersiedeln, über Burghausen nach Ach-Überaggern.[183] Gegen Herbst 1919, es war die Ernte vorbei. In dieser Zeit hatte ich in Frankfurt am Main, bei Kunstsalon Goldschmidt, eine grössere kubistische Ausstellung. Durch freundschaftliche Bemühungen des jüd. Dichters Alfred Wolfenstein setzte ich zu guten Preisen viel ab, Bilder u. Aquarelle. Sodass wir Mittel hatten u. uns in Österreichs Einöde einrichten konnten."[184]

Mit seinem aus politischen Gründen erfolgten Weggang aus München begann Wachs Lebensphase der ländlichen Zurückgezogenheit. Dies ist auch als Zäsur in seiner künstlerischen Entwicklung wahrzunehmen, indem er sich vom Expressionismus immer mehr zurückzog. Von Überackern zog Wach weiter in die nahe gelegene Kleinstadt Braunau. Im Zuge des Umzugs holte ihn die politische Vergangenheit nochmals ein und bescherte ihm mehrere Tage Gefängnisaufenthalt, wie er in seinem autobiographischen Rückblick schildert:

> „Ehe ich von Überaggern nach Braunau übersiedelte fuhr ich von Burghausen an der Salzach über bayrisches Gebiet (Passau) zum so genannten ‚Schneiderschlössl' unterhalb Passau, es zu besichtigen, eventuell zu mieten. Am Rückweg wurde ich am Bahnhof Simbach verhaftet unter dem Vorwand, mit meinem Grenzschein hätte ich eine gewisse Zone nicht überschreiten dürfen. Man diktierte mir 3 Tage Haft zu wegen Passvergehens. Behielt mich aber insgesamt 9 Tage im Gefängnis unter dem Vorwand, dass man von München noch keine Nachricht hätte, da man sich dorthin wandte, ob gegen mich u. meine Tätigkeit anlässlich der Räte-Affaire in München etwas vorliegt. Da von München aus keine weiteren Weisungen oder Auskünfte eintrafen, musste man mich wohl oder übel freilassen auf meinen energischen Protest hin. Ich musste allerdings für 6 Tage Verpflegungskosten bezahlen, für Pension wahrscheinlich."[185]

Angesichts Wachs späteren Werks, in dem er vielfach religiöse Motive verarbeitet und sich vom Expressionismus klar distanziert, und vor allem in Anbetracht seiner späteren sympathisierenden Haltung gegenüber dem Nationalsozialismus, mag sein „linkes" Engagement in der Räterepublik auf den ersten Blick verwundern. Interes-

183 Überaggern (heute: Überackern) ist eine kleine Gemeinde im Bezirk Braunau, direkt an der deutschen Grenze unweit von Burghausen gelegen. Wachs Ansiedlung dort dürfte in Zusammenhang mit seinem Freund Egon Wertheimer zu sehen sein, dessen Familienlandgut Ranshofen in unmittelbarer Nähe liegt.

184 Aloys Wach, Biographische Notizen 1929 (mit Nachträgen 1931), 1.8.1929.

185 Aloys Wach, Biographische Notizen 1929 (mit Nachträgen 1931), 1.8.1929.

sant ist diesbezüglich eine Zeugenaussage, die Wachs Engagement für linke politische Ziele mit seinem religiösen Interesse in Verbindung setzt. Im Verfahren gegen die Künstlerin Lessie Sachs sagte die Zeugin Sofie Jacobi Folgendes aus:

> „Zur Zeit bin ich Mitglied der USP [Anm.: Unabhängige Sozialdemokratische Partei]. Dies kam so: Ich bin bekannt mit dem Kunstmaler A. Wachelmeier; dieser wird, wie ich glaube, gesucht, jedenfalls kam ein Offizier in meine Wohnung und hielt mir vor, daß ich mit W. bekannt wäre. Wachelmeier riet mir seinerseits zum Schutz gegen die Rote Garde, ich solle mich einfach in die USP aufnehmen lassen. Wachelmeier kam öfters in meine Wohnung, er hielt dort Unterredungen über Kommunismus, aber hauptsächlich nur nach religiöser Seite hin, W. ist religiöser Schwärmer. Der Kunstmaler Wachelmeier hat München verlassen. Seine Idee war nebenbei die Enteignung. Er schwärmte für Gleichheit und Brüderlichkeit."[186]

Von einem „linken Revolutionär" scheint der spätere Maler von Heiligenbildern und Bauernkriegsszenen zunächst zwar weit entfernt, betrachtet man aber sein in dieser Studie bereits skizziertes, ideologisch nur schwer einzuordnendes esoterisches Gedankengut, lassen sich für Wachs „Kommunismus" und seine religiöse „Schwärmerei" durchaus Verbindungslinien herstellen. Für Wach, der vor allem in Paris, aber auch in Österreich und Deutschland vor 1918 mit der prekären Lage von KünstlerInnen konfrontiert war, müssen die Anliegen der Münchner Rätebewegung in Bezug auf die Kunst von großer Attraktivität gewesen sein. Der Kunst, speziell dem Expressionismus, dem Wach sich damals zugehörig gefühlt hatte, wurde hohe gesellschaftliche Anerkennung zugesprochen, es wurde über soziale Rahmenbedingungen und bessere Absicherungen für Künstler diskutiert ebenso wie über Neuordnungen im Bereich des Galerie- und Kunstmarktwesens, die verhassten konservativen Vertreter der Akademie mussten ihre Posten verlassen. All das muss einen jungen, engagierten, aber noch nicht arrivierten Künstler wie Wach zutiefst angezogen haben. Seine spätere Absage an den Expressionismus mag wohl auch Ausdruck der Enttäuschung darüber gewesen sein, dass die hier entwickelten Hoffnungen keine Entsprechung gefunden haben.

186 Staatsarchiv München, Lessie Sachs, StAnw. Mü I, 2884, zit. nach Friedel/ Hoffmann (Hg.), Süddeutsche Freiheit, 212.

### 4.3.3 Aus der Distanz: Erika Giovanna Klien und die österreichische Zwischenkriegszeit

> „Hier sehe ich Europa von außen und da sieht es ganz anders aus: das uralte, verarmte, gebrechliche Europa, das mir manchmal wie ein Mensch vorkommt, dem die Wirklichkeit zu schwer ist und der sich daher in Träume verkriecht.“ [187]

Zahlreiche Künstlerinnen und Künstler verließen Österreich in den 1920er- und 1930er-Jahren. Christoph Bertsch nennt Erika Giovanna Klien, Elisabeth Karlinsky, My Ullmann, Friedrich Kiesler, Herbert Bayer, Raoul Hausmann, Georg Ehrlich, Hans Böhler, Josef Floch, Franz Lerch, Gerhart Frankl, Wilhelm Thöny, Johannes Troyer, Wolfgang Paalen, Max Oppenheimer und Oskar Kokoschka.[188] Zweifellos erhebt diese Liste keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Waren es anfangs wirtschaftliche Motive oder der Wunsch nach kreativitätsfördernden „Wanderjahren“, die KünstlerInnen Österreich verlassen ließen, kamen mit zunehmendem Einfluss der nationalsozialistischen Politik politische Motive hinzu und nach dem „Anschluss“ 1938 die erzwungene Emigration von KünstlerInnen, die nach Nürnberger Rassegesetzen als jüdisch galten.

Erika Giovanna Klien verließ Österreich im Jahr 1929, weniger aus politischen als vielmehr aus wirtschaftlichen und persönlichen Gründen. Dass sie aber nicht mehr nach Österreich beziehungsweise Europa zurückkehrte, dürfte nicht unwesentlich der weiteren politischen Entwicklung geschuldet gewesen sein. Aus der Distanz verändern sich der Blick und auch die Wahrnehmung politischer Ereignisse im Herkunfts- wie im neuen Heimatland. Dieser spezielle Blick von außen soll hier thematisiert werden, wenn sich auch in Bezug auf Erika Giovanna Klien dabei das methodische Problem stellt, nur wenige Quellen dafür zur Verfügung zu haben. Trotz der Gefahr einer interpretatorischen Schieflage möchte ich aber zumindest versuchen, unter Einbeziehung des Werks, ein Bild von Kliens politischer Wahrnehmung in den 1930er-Jahren darzustellen.

Es sind mehrere Arbeiten von Erika Giovanna Klien erhalten, die sich dezidiert mit innenpolitischen Themen der österreichischen Zwischenkriegszeit auseinandersetzen. Interessanterweise stammen sie aus der Zeit, als sie sich bereits in den USA

187 Slg. Mautner Markhof Wien, Prov. NL Klien, EGK an Walter Klien (Sohn), New York 9.8.1948 (Kopie).

188 Vgl. Christoph Bertsch (Hg.), … wenn es um die Freiheit geht: Austria 1918–1938. Österreichische Malerei und Graphik der Zwischenkriegszeit, Wien, München 2000, 16. Zu den in die USA emigrierten österreichischen KünstlerInnen vgl. John Czaplicka (Hg.), Emigrants and Exiles: A Lost Generation of Austrian Artists in America 1920–1950, Evanston, Illinois 1996.




Abb. 30: Erika Giovanna Klien, Straßenkampf, 1930

befunden hat. Im Dezember 1930 schrieb sie über die Vorbereitung einer Ausstellung an ihre Mutter:

> „ich habe seit September 9 Bilder gemalt – davon 2 Tempera auf Leinwand – 7 Aquarellbilder – ziemlich groß – eines von den Temperabildern schicke ich Bertl – die übrigen sind: 1. Brooklynbridge – 2. Bilder von der Autounterwelt in Chicago ––2. alte Segelboote in Nantucket – 1. Revolution in Wien – 1. Straßenkampf (mit berittenen Militär-Pferd!)“[189]

Bei den beiden letztgenannten Werken handelt es sich mit großer Sicherheit um jene zwei Blätter, die sich heute in der Sammlung der Universität für Angewandte Kunst in Wien befinden: „Straßenkampf“ (Abb. 30 und Cover) und „Revolution in Wien“, beide mit „E.G. Klien 1930“ signiert.

Auf beiden Aquarellen finden sich Darstellungen revolutionsartiger Szenen. Es sind Menschen zu sehen, die teilweise durch Hakenkreuzbinden oder Banner mit der Auf-

189 Slg. Pabst, NL Klien, EGK an Anna Klien, New York Dezember 1930.

schrift „Arbeiter“ oder „Wählet christlichsozial“ politisch zuordenbar sind. Sie werden von Polizisten mit Waffen bedroht, wobei sich im Hintergrund des Bildes „Straßenkampf“ auch berittene Einheiten befinden, die vom Pferd herab auf die Menge schießen. Ebenso sieht man im Hintergrund aufgereihte Bajonette, die auf die gegenüberliegende Menschenmenge gerichtet sind. Angesichts der Detailfülle der Bilder ist davon auszugehen, dass Klien diese nach eigener Ansicht, das heißt aus der Erinnerung an solche Szenen in Österreich gemacht hat.[190] Die Bilder sind mit 1930 signiert, einem Zeitpunkt also, zu dem sie bereits in den USA war. Aus ihrer Korrespondenz mit Mutter und Bruder ist bekannt, dass sie von diesen regelmäßig österreichische Zeitungen geschickt bekam. Vom Bruder dürfte sie auch intensiver über die politischen Vorgänge informiert worden sein – so lässt es zumindest ein Halbsatz in der vorhandenen Korrespondenz vermuten.[191] Die Anregung zu den beiden Aquarellen kann somit durchaus aus aktuellen Nachrichten aus Österreich erfolgt sein. Die erhaltenen Briefe Kliens an ihre Mutter sowie die an Mutter und Bruder gemeinsam adressierten Briefe enthalten aber keinerlei Statements zur politischen Lage, weder in Bezug auf die österreichische Situation noch auf Ereignisse in den USA. Angesichts der bereits dargestellten Nachlassgenese kann aber natürlich nicht ausgeschlossen werden, dass Briefe Kliens, vielleicht auch mit dezidiert politischen Aussagen, schlicht nicht erhalten sind.

Ob sich Kliens „Straßenkampf“ auf eine bestimmte Auseinandersetzung bezieht oder verschiedene Eindrücke in ein Szenario verwebt, kann nicht klar festgestellt werden, zweiteres erscheint aber wahrscheinlicher. Da sich bei den Demonstrierenden politische Symbole aller Richtungen finden lassen, soll es wohl die allgemeine politische Stimmung im Land wiederspiegeln. Der Einsatz berittener Polizei, und auch jener von Bajonetten, Gewehren und Pistolen gibt jedenfalls die reale Situation politischer Gewalt in der Zwischenkriegszeit wieder: Bei der blutigen Niederschlagung der Demonstration nach dem Schattendorfprozess im Juli 1927, bei der von Demonstranten der Justizpalast angezündet worden war, starben 89 Menschen durch den brutalen Einsatz scharfer Waffen seitens der Polizei, fünf Todesopfer gab es auf Seiten der Polizei, und hunderte Menschen wurden schwer verletzt.[192]

---

190 Christoph Bertsch vermutet aufgrund der am Bild sichtbaren Pistolen den Einfluss des Anblicks amerikanischer Straßenkämpfe, vgl. Christoph Bertsch, Bildtradition und Körpersprache. Österreichische Bilder-Geschichten der Zwischenkriegszeit als historischer Kommentar, in: Bertsch/Neuwirth, Krieg, Aufruhr, Revolution, 73–127, 99. Dies muss aber nicht unbedingt sein, auch die österreichische Polizei war in der Zwischenkriegszeit mit Pistolen ausgestattet.

191 So schrieb Kliens Schwester Bertha (in einem gemeinsam mit ihrer Schwester verfassten) Brief an den Bruder Gunther Klien: „Dein Brief hat mich sehr interessiert – die politischen Verhältnisse etc.“ Slg. Pabst, NL Klien, EGK an Gunther Klien, Chicago 29.12.1929.

192 Zu den gewalttätigen Auseinandersetzungen in der Zwischenkriegszeit vgl. Gerhard Botz, Gewalt in der Politik. Attentate, Zusammenstöße, Putschversuche, Unruhen in Österreich 1918–1938, München 1983.

Die Demonstrierenden erscheinen in Kliens Darstellung als Individuen. Trotz einheitlichem Äußeren verfügen sie über individualisierte, schmerzverzerrte Gesichter, in denen Verzweiflung sichtbar ist, während die Gesichter der Polizisten nur schemenhaft und ohne erkennbare Mimik dargestellt sind. Auffällig am Bild sind die langen Gliedmaßen der dargestellten Menschen, lange Arme halten Waffen oder greifen nach Steinen oder ragen hilfeflehend in die Höhe. Die Szene im Hintergrund mit der berittenen Polizei bildet einen eigenen Bildteil, der an „klassische" Schlacht- und Revolutionsdarstellungen in kunstgeschichtlicher Tradition erinnert. Durch die Leerstelle in der Mitte und die Ausrichtung der schießenden Polizisten wird ein einzelner Mensch in den Mittelpunkt des Geschehens gerückt – trotz der Darstellung der Masse geht es somit klar um das Individuum. Typisch für Klien finden sich auf dem Aquarell auch vereinzelte Schriftelemente, sie geben dem Geschehen noch einmal seine politische Einordnung. Zu finden sind als Schriftzüge auf Bannern und Plakaten: „Arbeiter!", „Wählet christlichsozial" und „Wählet sozial-". Emblematisch ist auf der Armbinde eines Mannes auch ein Hakenkreuz dargestellt. Untypisch für Klien ist, dass sich keine kinetischen, zergliederten Bewegungsfolgen finden lassen, d.h. das Bild wirkt sachlicher, realistischer als andere Darstellungen der Künstlerin. Mit seinem dezidiert politischen Inhalt ist es zudem singulär im Werk und bislang wenig in den Gesamtkontext ihres Œuvres eingebettet.

Leider fehlen wie schon beschrieben weitere Quellen über Kliens Wahrnehmung der politischen Situation in Österreich. In einem ihrer ersten Briefe nach der Übersiedlung in die USA thematisiert sie aber gegenüber der Mutter die soziale Problematik, die Armut und Hoffnungslosigkeit, die sie in Wien empfunden habe:

> „ich war schon lange nicht mehr so hoffnungsvoll – als seit ich hier arbeite – besonders nach der entmutigenden letzten Zeit in Österreich – war das eine Erlösung für mich – hier habe ich unglaubliche Arbeitsmöglichkeiten und Erfolg – mein Selbstbewußtsein hat sich sehr gesteigert – manchmal graut mir – wenn ich an das arme Österreich zurückdenke – an d. armen Leute – die Kriegskrüppeln auf der Straße u. an meine eigene Hoffnungslosigkeit – das alles gibt es hier nicht"[193]

Verwundern mag an dieser Briefstelle, dass Klien als sozialkritische Beobachterin, die sie zweifellos war, im Dezember 1929 aus New York berichtete, dass es dort keine Armut gebe – wenige Wochen nach dem *Black Friday*, der in den USA die *Great Depression* einleitete. Möglicherweise war diese Situation noch nicht in ihrer Wahrnehmung angekommen, vielleicht wollte sie ihren *American Dream* und eine gewisse

193 Slg. Pabst, NL Klien, EGK an Anna Klien, New York 11.12.1929.

Idealisierung ihrer neuen Lebenssituation noch nicht aufgeben. Der Ton der Briefe an die Mutter änderte sich jedoch diesbezüglich bald, immer häufiger berichtete sie über die Härte ihres Berufslebens und die ökonomischen Herausforderungen.

Über ein unmittelbar politisches Engagement Kliens vor ihrer Emigration ist nichts bekannt. Die Čižek-Schule, aus der sie hervorging, beschäftigte sich in den 1920er-Jahren zweifellos mit dezidiert sozialkritischen Themen. Unter den politisch engagierten KünstlerInnen der österreichischen Zwischenkriegszeit waren generell viele AbsolventInnen der Kunstgewerbeschule, wie Margarete Schütte-Lihotzky, Otto Rudolf Schatz, Friedl Dicker, um nur einige zu nennen. In New York lebte Klien in einem multiethnischen Milieu, für das sie großes Interesse zeigte. Sie unterrichtete jüdische SchülerInnen ebenso wie afroamerikanische, und interessierte sich für die Kunst der *Native Americans*. Ein Naheverhältnis zu nationalsozialistischer Ideologie kann wohl ausgeschlossen werden, wenngleich sich dafür keine dezidierten schriftlichen Belege anführen lassen. 1938, im Jahr des „Anschlusses" Österreichs an das Deutsche Reich, nahm Klien die US-Staatsbürgerschaft an. Schon Jahre zuvor hatte sie darum angesucht, nicht zuletzt wegen der dadurch erleichterten Aufenthalts- und Arbeitsgenehmigungen.[194] So gesehen führte nicht unmittelbar der „Anschluss" Österreichs im selben Jahr zu diesem Schritt, möglicherweise festigte die politische Entwicklung in Österreich und Europa aber die Entscheidung. „Anschluss" und Beginn des Zweiten Weltkriegs sind in den erhaltenen Briefen an die Familie nicht thematisiert, die Briefe von 1940 und 1941 unterscheiden sich lediglich dadurch, dass der Inhalt von Lebensmittelpaketen, die sie nach Österreich schickt, angeführt wird. Der letzte erhaltene Brief von Klien an ihre Familie in Wien ist datiert mit 16. Jänner 1941. Der Kriegseintritt der USA im Dezember 1941 verhinderte eine weitere Korrespondenz.

1945 nahm die Künstlerin Kontakt mit ihrem mittlerweile (fast) erwachsenen Sohn in Österreich auf – um ihm und seiner Pflegefamilie Care-Pakete zu schicken. Es entwickelte sich daraus eine Korrespondenz, die bis zum Tod der Künstlerin anhielt. Aktuelle politische Fragen wurden auch hier nicht thematisiert, Grundsätzliches über Vorstellungen von Gesellschaft und Demokratie, durchaus in Verbindung mit dem Dasein als Künstler/Künstlerin, aber sehr wohl. Mit Fragen von Demokratie und gesellschaftlichem Engagement (umgesetzt in ihrer kunstpädagogischen Arbeit, auch und vor allem mit sozial benachteiligten Kindern) setzte sich Klien stets auseinander. 1948 schrieb sie ihrem Sohn Walter einen bemerkenswerten Brief, der viel über ihr Verständnis der gesellschaftlichen Rolle des künstlerischen Menschen aussagt und auch Auskunft über ihr demokratisches Verständnis gibt:

194 Vgl. Slg. Pabst, NL Klien, EGK an Bertha Klien, 14.5.1932; EGK an Anna Klien, 17.10.1938.

> „[…] denn es gibt kein Naturgesetz, das die schöpferische und praktische Tätigkeit trennt; beide sind typisch menschliche Tätigkeiten, beide sind notwendig, zum Leben und zur Balance zwischen ‚schaffen' und ‚erschaffen'. Der praktische Mensch sollte nicht gedankenlos und ohne alle schöpferische Tätigkeit dahin leben und der schöpferische Mensch sollte sich nicht vom praktischen Leben flüchten und isolieren; […] die sogenannte ‚aristokratische Idee', die darin besteht, daß die große Masse der Leute die mechanischen praktischen Arbeiten tut, damit eine kleine, ausgewählte Gruppe von Leuten sich ungestört mit höheren Dingen beschäftigen kann, lebte seit Jahrhunderten in Europa und beeinflußt auch noch die heutige Erziehung u. die Ideen der europäischen Gesellschaft. Das ist natürlich ganz undemokratisch."[195]

### 4.3.4 „Weil ich nicht in der Vaterlandspartei bin": Positionen zum „Ständestaat" bei Oskar Kokoschka und Alfred Kubin

> „Wien ist eine Strafe, und ich habe nie so gelitten wie im letzten Jahr. Alles hat zusammen geholfen, um mir jetzt die Energie zu geben, mich endlich aus dieser kleinen, engen Welt herauszumachen." [196]

Im November 1934 teilte Oskar Kokoschka seinem früheren Studenten, dem Maler Friedrich Karl Gotsch, mit, dass er sich aus dieser „kleinen, engen Welt", und gemeint war damit Wien, aufmachen werde. Kokoschka hatte sich schon in den Jahren zuvor nicht mehr dauerhaft in Österreich aufgehalten, sein neuerlicher Aufbruch war aber auch eine Reaktion auf die österreichischen politischen Verhältnisse. Seit März 1933 regierte Bundeskanzler Engelbert Dollfuß von der Christlichsozialen Partei unter Ausschluss des Parlaments und führte die Republik Österreich auf einen autoritären Weg. Die Spannungen zwischen dem sozialdemokratischen und christlichsozial/bürgerlichen Lager erfuhren im Februar 1934 ihren Höhepunkt in der blutigen Niederschlagung des Schutzbundaufstandes. Mit der Etablierung einer neuen Verfassung im Mai 1934 gab sich der neue österreichische „Ständestaat" mit nur mehr einer zugelassenen Einheitspartei („Vaterländische Front") seinen legistischen Rahmen.[197]

---

195 Slg. Mautner Markhof, Prov. NL Klien, EGK an Walter Klien (Sohn), New York 9.8.1948 (Kopie).

196 OK an Friedrich Karl Gotsch, [Prag] 1.11.1934, zit. nach Kokoschka, Briefe III, 9. Friedrich Karl Gotsch (1900–1984), dt. Maler, studierte bei OK in Dresden.

197 Als jüngere Untersuchung zu Politik und Rezeption des österreichischen „Ständestaats", zu dessen Einschätzung des faschistisch/austrofaschistisch/autoritären Charakters die Forschung nach wie vor kein einheitliches Bild abgibt, vgl. u.a: Florian Wenninger/Lucile Dreidemy (Hg.), Das Dollfuß-

Insbesondere die Ereignisse des Februar 1934 machten auf Kokoschka nachhaltig Eindruck. Er gab ihnen Mitschuld daran, dass seine Mutter kurz danach verstarb. In seiner Autobiographie heißt es dazu:

> „Von unserem Haus aus konnte man Wien überblicken, Häuser brennen sehen, Kanonendonner hören. Meine weltfremde Mutter war Tag und Nacht nicht vom offenen Fenster wegzubringen, fassungslos darüber, daß in unserer Stadt Menschen aufeinander schossen. Sie verweigerte die Nahrungsaufnahme, wurde krank und kränker. Abermals hatte ich meinen jüngeren Bruder davon abzuhalten, die letzten Stunden eines Sterbenden zu erfahren; er sollte als junger Mensch den Glauben an das Leben behalten. Meiner in Prag lebenden kranken Schwester teilte ich erst nach der Beerdigung meiner Mutter die traurige Nachricht von ihrem Ableben mit."[198]

In der Autobiographie führte er weiter aus, dass es ihm nicht genüge, für den Tod seiner Mutter „Dollfuß anzuklagen" – Fortschritt und technologische Entwicklung hätten ebenfalls Schuld gehabt an den politischen Katastrophen des 20. Jahrhunderts. Zeitgenössisch spielte dieser – sich bei Kokoschka im Laufe des Lebens steigernde – fortschrittsskeptische Faktor aber noch keine Rolle in seiner Einschätzung. Für die politische Elite des „Ständestaats" hatte er vor allem zynisch formulierten Spott übrig. Nach der Ermordung von Kanzler Engelbert Dollfuß im Zuge des nationalsozialistischen Putschversuchs von 1934 und der daran anschließenden quasi heiligenmäßigen Verehrung des Verstorbenen[199] schrieb er an seinen Freund Ehrenstein:

> „Wissen Sie, daß ernsthaft erwogen wird, den ‚Märtyrer-Kanzler' heilig zu sprechen? In dem Himmel wird schon ein bissl zu viel politisiert, höchste Zeit, daß die Leute beginnen, sich für's Jenseits zu desinteressieren und am Diesseits sich zu genügen. Meine ganze Post haben sie in Wien abgefangen, weil ich nicht in der Vaterlandspartei bin und von Ihnen ein Telegramm erhielt aus Moskau."[200]

---

Schuschnigg-Regime. Vermessung eines Forschungsfeldes, Wien 2013. Den breitesten Überblick bietet nach wie vor das bereits in mehreren erweiterten Auflagen erschienene Standardwerk Emmerich Tálos (Hg.), Austrofaschismus. Politik, Ökonomie, Kultur, 1933–1938, Wien 2005.

198 Kokoschka, Mein Leben, 225. In einem Brief an den Journalisten Friedrich T. Gubler schrieb Kokoschka Mitte Juli 1934 davon, dass seine Mutter „auch zum Teil infolge von den Enttäuschungen der letzten Jahre" gestorben sei. Kokoschka, Briefe II, 275.

199 Vgl. dazu ausführlich die Studie von Lucile Dreidemy, Der Dollfuss-Mythos. Eine Biographie des Posthumen, Wien 2014.

200 OK an Albert Ehrenstein, [Prag, Herbst 1934], zit. nach Kokoschka, Briefe III, 10.

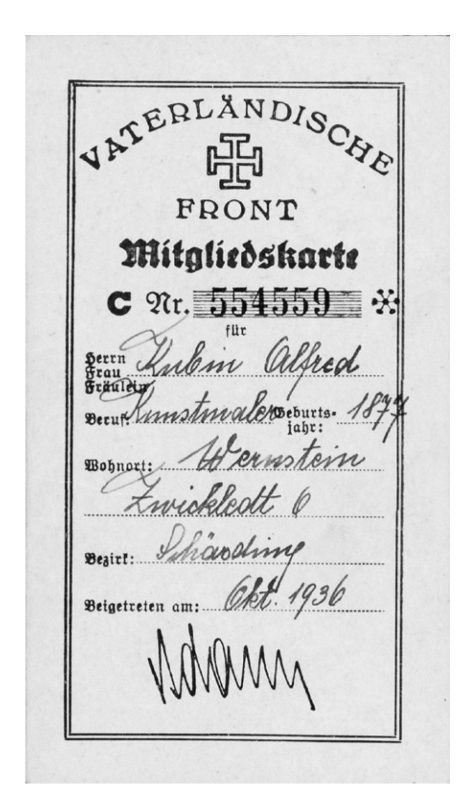

Vaterländische
Front
Mitgliedskarte
C Nr. 554559
für
Herrn / Frau / Fräulein: Kubin Alfred
Beruf: Kunstmaler Geburtsjahr: 1877
Wohnort: Wernstein
Zwickledt 6
Bezirk: Schärding
Beigetreten am: Okt. 1936

Abb. 31: Mitgliedskarte Vaterländische Front Alfred Kubin

Während Kokoschka seiner obigen Aussage nach nicht Mitglied der Vaterländischen Front war, findet sich in Alfred Kubins Nachlass eine Mitgliedskarte. Dieser zufolge ist Kubin im Oktober 1936 der Vaterländischen Front beigetreten und hat bis Ende 1937 Mitgliedsbeiträge bezahlt.[201] Über die Motive für die Mitgliedschaft kann nur gemutmaßt werden. Ein Grund war mit großer Wahrscheinlichkeit seine künstlerische Anerkennung im österreichischen Ständestaat, die genau zu jener Zeit im Erwachen war, als dem Künstler im nationalsozialistischen Deutschland Ablehnung entgegengebracht wurde. Just 1936, als Kubin in Deutschland zunehmende Schwierigkeiten bekam – die Ablehnung seiner Mitgliedschaft in der Reichskulturkammer, das Verbot eines seiner Werke[202] – wurden ihm vom österreichischen Staat zunehmend Avancen gemacht. Dies deckt sich mit der bereits eingangs beschriebenen Strategie der ständestaatlichen Kulturpolitik, trotz kulturkonservativer und antimoderner Linie weitgehende Abgrenzung und Eigenständigkeit vom nationalsozialistischen Kulturregime zu suchen. So teilte Ernst August (von) Mandelsloh Kubin in einem Brief mit, er habe von einem Jurymitglied erfahren, dass Kubin in der engeren Wahl für den Österreichischen Staatspreis stehe.[203] Dass der politische Hintergrund der Preisanwärter nicht unwesentlich war, geht aus Mandelslohs Anmerkung ebenfalls hervor: Mandelsloh schrieb, er selbst sei nach Aussage des besagten Jurymitglieds, das ungenannt bleiben wollte, ebenfalls ursprünglich auf der Liste gewesen, sei aber als bekannter Nationalsozialist ausge-

201 Kubin-Archiv, Persönliche Dokumente-Nationalsozialismus, Mitgliedskarte Vaterländische Front Nr. 554559.
202 Vgl. dazu Kapitel 4.4.1.
203 Kubin-Archiv, Ernst August von Mandelsloh an AK, Gmunden 4.1.1936.

schieden.[204] Anlässlich des 60. Geburtstags von Kubin im Jahr 1937 wurde er vom österreichischen Staat tatsächlich mit verschiedenen Ehrungen versehen. Neben der Verleihung des Professorentitels war es vor allem eine große Einzelschau in der Wiener Albertina, die Kubins Anerkennung durch die ständestaatliche Kulturpolitik betonte. Am 27. April eröffnete Bundesminister Hans Pernter in der Albertina die Ausstellung, die in den österreichischen Medien äußerst positiv rezipiert wurde.[205] Bei der Eröffnung war der sonst zurückgezogene Kubin persönlich anwesend. Ebenso anwesend war der vom österreichischen „Ständestaat" zum Bundeskommissar für Kulturpropaganda ernannte Schriftsteller und Politiker Hans Hammerstein, wie Kubin Mitglied der Innviertler Künstlergilde und mit diesem gut befreundet.[206] Zum Zeitpunkt der Februaraufstände 1934, die in Linz ihren Ausgang nahmen, war Hammerstein oberösterreichischer Sicherheitsdirektor und als solcher verantwortlich für die Entscheidung, mit Waffengewalt gegen die aufständischen Schutzbündler vorzugehen.[207] Aloys Wach, der ebenfalls mit Hammerstein befreundet war, ging in seinem Tagebuch dazu auf Distanz:

> „14. Februar [1934]. In Wien, Linz, Steyr, Steiermark Aufstand und Aufruhr, der am Montag begann und noch nicht beendet ist. Ich war immer der Meinung, die Revolte begänne von Seiten der NSDAP, so aber griffen die Sozialdemokraten zur Gewalt und man muss hoffen, dass um des Volkes willen des Brudermordes geschont wird. […] Die Regierung in Wien verlautbart, dass die Soz. Demokraten beabsichtigen, mit Gewalt sich der Macht im Staate zu bemächtigen. Aber es ist die Frage, ob man nicht andere Mittel und Wege gefunden hätte, Konflikte zu bereinigen. Bruderblut ist immer ein Verhängnis. Jetzt soll das Standgericht in Aktion treten und wie vor 300 Jahren endet der Aufruhr beim Freigericht. – Ein nie da gewesener Fasching voll Grauen und Schrecken. […] Am 27. Februar

204 Kubin-Archiv, Ernst August von Mandelsloh an AK, Gmunden 4.1.1936. Weiters vorgeschlagen für den Staatspreis waren laut Mandelsloh Franz Wiegele, Ernst Huber und Franz Zülow.

205 Vgl. u.a. die Ausstellungsbesprechung von Arthur Rössler in Wiener Neueste Nachrichten, 28.4 1937 sowie Reichspost 27.4.1937.

206 Hans (von) Hammerstein-Equord (1881–1947), ab 1923 Bezirkshauptmann von Braunau, 1934 Bestellung zum Sicherheitsdirektor Oberösterreichs, 1936 Justizminister und ab November 1936 Bundeskommissar für Kulturpropaganda im Bundesministerium für Unterricht, 1938 aller politischer Ämter enthoben, 1944 Inhaftierung im KZ Mauthausen, 1945 als Beamter reaktiviert. Hammerstein war Gründungsmitglied der Innviertler Künstlergilde und Verfasser mehrerer Bücher. Vgl. Hans (von) Hammerstein, Im Anfang war der Mord. Erlebnisse als Bezirkshauptmann von Braunau und Sicherheitsdirektor von Oberösterreich in den Jahren 1933 und 1934. Hg. von Harry Slapnicka, Wien 1981.

207 Vgl. Hammerstein, Im Anfang war der Mord; Brigitte Kepplinger/Josef Weidenholzer (Hg.), Februar 1934 in Oberösterreich. „Es wird nicht mehr verhandelt …", Weitra 2009.

> ist die Erstaufführung des Dramas ‚Stefan Fadinger‘ von H[einz] H[ermann] Ortner an der Landesbühne von Linz angesetzt. Ich zweifle, dass man die Aufführung zulässt. Es ist eine Ironie des Schicksals, dass zur Zeit H. v. Hammerstein Sicherheitsdirektor in Oberösterreich ist. Ortner war im Frühjahr 1933 in Braunau, und an einem Abend entwickelte er im Café Post in Braunau H. v. Hammerstein und mir sein Drama, das den ob. öst. Freiheitshelden Stefan Fadinger auf die Bühne bringen sollte. Er hatte Monate in Archiven und Büchern studiert, um die historische Echtheit Fadingers getreu bringen zu können. Es ist nun merkwürdig, das seine Studien ein Bild der damaligen Situation ergaben, das der heutigen unglaublich ähnlich ist. Dass ausgerechnet H. v. Hammerstein in die Geschehnisse dieser Zeit so verantwortlich verwickelt ist, das ist ein Spiel des Zufalls, den man nicht anerkennen will.“[208]

Wie Kubin zu Hammersteins Rolle 1934 stand, darüber sind keine Äußerungen bekannt. Es kann davon ausgegangen werden, dass er auch diesem politischen Geschehen ganz grundsätzlich mit Distanz gegenüberstand. Seine Künstlergildenkollegen Hammerstein und nach dem „Anschluss“ der bereits erwähnte Mandelsloh sollten für Kubin jedenfalls keine unwichtige Rolle spielen, indem sie über politische Funktionen verfügten, die für den berühmten Kollegen fördernde respektive schützende Wirkung einnahmen.

1937 ehrte das ständestaatliche Österreich auch Kokoschka, der mittlerweile seinen Lebensmittelpunkt nach Prag verlegt hatte und wohl nicht als Sympathisant des Dollfuß-Schuschnigg-Regimes galt.[209] Auf Initiative des Malers Carl Moll, der als Stiefvater Alma Mahlers mit Oskar Kokoschka besonders vertraut war, brachte das Österreichische Museum für Kunst und Industrie (heute MAK) eine Kokoschka-Ausstellung. Unmittelbarer Anlass war auch hier ein runder Geburtstag – schon 1936 war Kokoschka fünfzig Jahre alt geworden.

208 Aloys Wach, Tagebuchblätter ab 1933, Eintrag 14.2.1934.

209 In der Forschung zu Oskar Kokoschka wurde dessen ablehnende Haltung zum österreichischen „Ständestaat“ teilweise relativiert: Leo A. Lensing wies auf Diskrepanzen zwischen der in der Ausgabe der Gesammelten Schriften publizierten Version eines Kokoschka-Vortrags im Österreichischen Werkbund 1934 und der im März 1934 im „Neuen Wiener Journal“ publizierten Version hin. Teilweise ständestaatsympathisierende Abschnitte seien in der überarbeiteten Fassung der Gesammelten Schriften nicht übernommen worden. Vgl. Leo A. Lensing, Kokoschka lesen! Nörgelnde Anmerkungen eines Literaturhistorikers, in: Hochschule für angewandte Kunst Wien (Hg.), Oskar Kokoschka – aktuelle Perspektiven, Wien 1998, 46–49. Dies passt generell in das Bild, das sich im Vergleich der edierten autobiographischen Dokumente mit früheren oder unveröffentlichten Fassungen ergibt, indem politische Stellungnahmen oder Aktivitäten zugunsten des gewählten autobiographischen Narrativs oft in selektiver oder veränderter Form zu finden sind.

Kokoschkas eigene Position zur Ausstellung in Wien war ambivalent: Genugtuung über die Ehrung in seiner Heimatstadt stand neben der Sorge, politisch vereinnahmt zu werden.[210] 1935 hatte er auf eine Anfrage von Clemens Holzmeister, als Architekt eine zentrale Figur in der ständestaatlichen Kulturpolitik, in Bezug auf eine Beteiligung an der Österreich-Präsentation bei der Weltausstellung in Brüssel brüsk-ablehnend reagiert:

> „Die Absicht als eine kulturelle Idee zu verstehen – daß man Kunst und Watschentanz und Wiener Würstl unter einen Hut bringe – hatte mich schon damals so befremdet, daß ich einer p.t. Jury den Rat gegeben hatte, sich im Auslande doch um Gotteswillen nur auf diejenigen Künstler zu beschränken, die in Österreich offiziell führend [sind], und die ihren Mantel nach dem Winde hängen, der gerade weht."[211]

Seinem Freund Albert Ehrenstein schrieb er kurz darauf: „Ausstellen tue ich nur mehr in Addis Abeba und sonst nirgendswo."[212] Auch 1936 äußerte er sich gegenüber seiner engen Vertrauten und Freundin Anna Kallin über die führenden Schichten des österreichischen Ständestaats weiterhin negativ, die Diktion unterscheidet sich nicht von den Äußerungen der Jahre zuvor. Kokoschka sah im „Ständestaat" eine Symbiose von katholischen und adeligen Machtträgern, die mit Vertretern der Rüstungsindustrie gemeinsame Sache machten:

> „Ein Schmutzfleck in dem Bestattungsritual [Anm.: das Begräbnis des verstorbenen englischen Königs George V.] war und ein Zeichen der neuen Zeit, daß der Gigolo von Wien, der für sein Kartenspielen das Unglück eines ganzen Volkes zahlen läßt, das zu gutmütig war, um gegen seine bewaffneten Gangsterbanden richtig aufzumucken, daß der Starhemberg[213] so nahe dem Katafalk als Vertreter Österreichs mitzumachen legitimiert wurde. Dieser Bursche hat beim Münchner Bierkellerputsch gelernt, wie mans macht, dann hat er die Wiener Sozialisten bedroht: die asiatischen Schädel müssen im Sande rollen; dann hat ihm der Patronenlieferant Mandl und dessen Frau[214] und der Finanzier Kohn aus Brünn

---

210 Vgl. zu den Hintergründen der Ausstellung v.a. Gloria Sultano, „Eine Art Schwanengesang" – Die Kokoschka-Ausstellung im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie 1937, in: Sultano/Werkner (Hg.), Oskar Kokoschka, 17–72.

211 OK an Clemens Holzmeister, Prag 3.3.35, zit. nach Kokoschka, Briefe III, 17.

212 OK an Albert Ehrenstein, [Prag] 10.[?]7.1935, zit. nach Kokoschka, Briefe III, 21.

213 Ernst Rüdiger Starhemberg (1899–1956), Heimwehrführer, 1934–1936 Bundesführer der Vaterländischen Front und Vizekanzler.

214 Fritz Mandl (1900–1977), österreichischer Industrieller, Generaldirektor der Hirtenberger Patronenfabrik, als enger Vertrauter Starhembergs Mitfinanzierer der Heimwehrbewegung, seit 1933

wiederholt die Schulden geregelt, seither trägt er offiziell die geweihte Kerze und ist militanter Katholik von Gnaden Mussolinis. Jetzt bleibt das Geld von Rom aus, und er überlegt, ob er Österreich dem Hitler anbietet oder irgend einem europäischen Bankkonzern, weil er schon wieder fürchterliche Schulden hat. Vor einer Woche hat er in Wien wieder einen neuen Terror angedroht. Wenn man nicht seiner Heimwehrpartei beitritt – das will sagen, keinen Parteibeitrag leistet –, wäre man ein Landesverräter und als solcher zu vernichten! Frei nach Streicher. Und so was lassen die Hofleute bei Euch als Vertreter des österreichischen Volkes mit dem neuen König verhandeln? Bitte, Du mußt sofort die Sozialistenzeitungen bei euch aufputschen. Dieser Gigolo ist nur der Repräsentant der Halsabschneider, Pfaffen und Wucherer bei uns, sonst wünscht ihn jedermann zum Teufel, leider nicht laut, weil es keinerlei Instanz bei uns gibt, wo man solche Gangster verklagen kann, ohne aufgehängt zu werden.“[215]

Entgegen seiner Ankündigung, nur mehr in Addis Abeba ausstellen zu wollen, willigte Kokoschka aber in das Wiener Ausstellungsprojekt ein, das Carl Moll bereits 1936 plante und das 1937 tatsächlich realisiert wurde. Er beteiligte sich auch persönlich an der Auswahl und Zusammenstellung der Werke, zur Eröffnung kam er allerdings nicht nach Wien. Sein damit verbundener Versuch sich zu distanzieren, wurde ihm von den opponierenden ideologischen Seiten nicht gelohnt: Während sich Ausstellungsorganisator Carl Moll bei Kokoschka beschwerte, mit seinem Fernbleiben „Politik zu machen“, hielt ihm die andere Seite vor, sich vereinnahmt haben zu lassen. Konkret musste sich Kokoschka bei Vertretern des Österreichischen Werkbunds rechtfertigen, wobei der Hintergrund komplex und ebenfalls politisch zu sehen ist: Der Österreichische Werkbund bestand seit 1912 als wichtiges Forum zu Auseinandersetzung mit gegenwärtiger Alltagskunst und Architektur. 1933/34 kam es im Zuge der politischen Spannungen zur Spaltung und Neugründung eines im Vergleich zur früheren Vereinigung wesentlich konservativeren und stärker rechts gerichteten „Neuen Werkbundes“ unter Präsident Clemens Holzmeister. Ebendieser „Neue Werkbund“ fungierte als Veranstalter der Kokoschka-Ausstellung, was dementsprechend die Kritik der alten Werkbundmitglieder hervorrief, die Kokoschka gewissermaßen Verrat unterstellten.[216] In Kokoschkas Schreiben an den Werkbund, in dem er auf den Vorwurf reagierte, zeigt sich deutlich seine eigene Ambivalenz: Er verteidigte zwar das Ausstellungsprojekt und stellte sich bezüglich der Veranstalter

verheiratet mit der Schauspielerin Hedy Lamarr, die ihn 1937 verließ und Karriere in den USA machte.

215 OK an Anna Kallin, [Prag, Februar 1936], zit. nach Kokoschka, Briefe III, 29 f.

216 Vgl. dazu auch Sultano, „Eine Art Schwanengesang“, 19 ff.

und des politischen Hintergrunds als unabhängig dar, der Ton des Schreibens ist allerdings im Vergleich zu anderen oft äußerst polemischen Statements Kokoschkas auffällig defensiv. Er hielt daran fest, seine Unabhängigkeit nicht verraten und mit seinem bisherigen Lebensweg bereits oft genug bewiesen zu haben, dass er den Grundsatz einhalte, wonach der „Künstler kein Opportunist" sein dürfe:

> „Sehr geehrte Mitglieder, obwohl Sie die Aufklärung über die Angelegenheit der Kokoschkafeier direkt in Wien erlangen können, daß ich dieser selbstverständlich fern stehe und Carl Moll der Anreger und Veranstalter der Ausstellung ist, möchte ich betonen, daß jedermann, der an einer Ausstellung interessiert ist und die Garantien gegenüber den Besitzern meiner Bilder übernimmt, die formale Berechtigung hat, eine solche zu veranstalten. […] Obwohl ich auf die Veranstaltung dieser Ausstellung keinerlei Ingerenz habe, bin ich der Ansicht, daß eine Bilderausstellung als solche mich in meiner Gesinnung nicht präjudiziert. [...] Ich habe meine Gesinnung, daß der Künstler kein Opportunist sein darf, zu oft öffentlich und gegen meinen Vorteil bewiesen, als daß ich mir nun, wenn auch von Freundesseite, solche Unterstellungen gefallen lassen möchte."[217]

So ambivalent Kokoschkas Haltung gegenüber seiner Wiener Schau war,[218] so ambivalent war auch die Haltung des offiziellen Österreichs. Gloria Sultano bewertet die Entscheidung, dass die Ausstellung nicht vom zuständigen Bundesminister Hans Pernter persönlich, sondern von einem „rangniedrigeren Delegierten" eröffnet wurde, als Ausdruck eines nur „halbherzigen" Bekenntnisses zu Kokoschka.[219] Der eröffnende Delegierte des Ministeriums war allerdings keine unbedeutende Figur: Es handelte sich um den bereits beschriebenen Hans Hammerstein-Equord, Mitglied der Innviertler Künstlergilde, ständestaatlicher Bundeskommissar für Kulturpropaganda und ehemaliger Sicherheitsdirektor Oberösterreichs. Es ist zu bezweifeln, dass Oskar Kokoschka den biographischen Hintergrund von Hans Hammerstein, speziell seine Rolle in den Bürgerkriegstagen von 1934 kannte. Schließlich waren es vor allem die Vorgänge von 1934, die – so zumindest Kokoschkas autobiographisches Narrativ – seine Distanz zum Ständestaatregime begründeten. Hammerstein eröffnete Kokoschkas Ausstellung mit wohlwollenden Worten, die den Wunsch nach einer gegenseitigen Annäherung zwischen Kokoschka und Österreich zum

217 OK an den österreichischen Werkbund Wien, Prag 25.5.1937, zit. nach Kokoschka, Briefe III, 45.

218 Dies drückt sich auch in einem Brief an Carl Moll aus, in dem Kokoschka indirekt Verständnis für die Vorwürfe gegen ihn äußert und meint, dass er es nur Moll zuliebe auf sich nehme „verkannt zu werden". Vgl. OK an Carl Moll, Prag o. D., zit. nach Sultano, „Eine Art Schwanengesang", 21.

219 Sultano, „Eine Art Schwanengesang", 28. Im Vergleich: Die Kubin-Ausstellung in der Albertina wurde von Pernter persönlich eröffnet.

Ausdruck brachten.[220] Kokoschka seinerseits drückte in einem Brief an die Direktion des Österreichischen Museums im Juli 1937 seine Freude über die Eröffnung der Ausstellung unter Beteiligung der österreichischen Regierung aus:

> „Sehr geehrter Herr Hofrat Dr. Ernst! Ich wende mich an Sie als den offiziellen verantwortlichen Veranstalter der gegenwärtig im Österreichischen Museum gezeigten Ausstellung meiner Werke. Diese Ausstellung wurde zur Feier meines 50jährigen Geburtstages arrangiert, und mit großer Freude und Rührung habe ich von dem Anteil an dieser Feier vernommen, den die österreichische Regierung bewies, Herr Minister a. D. Baron Hammerstein Equord als Vertreter des Unterrichtsministeriums hat die Ausstellung eröffnet.“[221]

Der eigentliche Anlass dieses Schreibens war aber nicht die Danksagung bezüglich der Ausstellung, sondern ein Versuch Kokoschkas, Teile seines Werks vor dem nationalsozialistischen Zugriff zu retten: Er forderte das Museum – und in einem weiteren Schreiben auch Bundeskanzler Schuschnigg – auf, die aus deutschen Museen für die Ausstellung entliehenen Werke nicht zurückzugeben, da sie dort in der bereits laufenden Beschlagnahmeaktion so genannter „entarteter“ Kunst höchst gefährdet waren.[222] Sein Schreiben zeigt damit deutlich die bestehende Interferenz zwischen ständestaatlicher und parallel in Deutschland stattfindender kulturpolitischer Maßnahmen. Denn trotz konservativer Kulturpolitik christlich-ständischer Ausrichtung gab es in Österreich noch keine mit NS-Deutschland vergleichbare Hetzjagd auf moderne Kunst und ihre VertreterInnen.

Kokoschkas und auch Kubins Wahrnehmung durch den österreichischen „Ständestaat“ und ihre Positionen und Verhaltensweisen waren somit klar beeinflusst von den (kultur-)politischen Veränderungen, die seit der nationalsozialistischen Machtübernahme in NS-Deutschland ihre Karrieren beeinflussten respektive bedrohten. Interessant ist aber in jedem Fall, dass sich beide Künstler, von denen der eine – Kubin – sich als generell unpolitisch und der andere – Kokoschka – sich in seiner Autobiographie als klarer Gegner der Dollfuß-Schuschnigg-Diktatur äußerte, nicht der Vereinnahmung durch ständestaatliche Kunst- und Kulturpolitik entzogen.

220 Sultano, „Eine Art Schwanengesang“, 28.

221 OK an die Direktion des Österreichischen Museums Wien, Mährisch-Ostrau 23.7.1937, zit. nach Kokoschka, Briefe III, 47.

222 Vgl. dazu Kapitel 4.4.2.

## 4.4 Nationalsozialismus

„[…] es sind wunderbare Kunstwerke in der Schreckenskammer –
Nolde, Kokoschka, Marc, Klee u. viel ausserordentlich Interessantes."[223]

1937 versuchte Kokoschka seine Bilder aus deutschen Museen vor der Beschlagnahmeaktion „Entartete Kunst" zu retten. Vergeblich. Hunderte seiner Werke wurden beschlagnahmt, mehrere davon wurden in der Ausstellung „Entartete Kunst" in diffamierender Weise zur Schau gestellt. Wie in keinem politischen System zuvor waren KünstlerInnen und ihr Werk im Nationalsozialismus in unmittelbarer und direkter Weise von Maßnahmen politischer Herrschaft betroffen. Was „gute" und was „schlechte" beziehungsweise keine Kunst war, und wer das Recht hatte, künstlerisch tätig zu sein, bestimmte das herrschende politische Regime. 1937 wurde in München das „Haus der Deutschen Kunst" eröffnet, parallel dazu im Münchner Hofgarten die Ausstellung „Entartete Kunst".[224] Die Ausstellung, in der vor allem Werke der klassischen Moderne mit diffamierenden Begleittexten dem Publikum als „entartet" und undeutsch vorgeführt wurden, wurde von zahlreichen Menschen besucht. Mögen viele davon im Sinne der Nationalsozialisten reagiert haben – die Ablehnung moderner Kunst konnte ja auf eine breite Basis zurückgreifen –, gab es aber auch BesucherInnen, die die ausgestellten Werke bewunderten und über die Ausstellungsweise entsetzt, wütend oder traurig waren. In mehreren autobiographischen Aufzeichnungen von KünstlerInnen finden sich, wie in der eingangs zitierten Aussage Margret Bilgers, bewundernde Worte für die Werke und KünstlerInnen, die in der als „Schandausstellung" oder „Schreckenskammer" konzipierten Schau vertreten waren. Eine besonders eindringliche Beschreibung seiner Eindrücke sandte der junge Maler Hans Fronius an seinen ihm verehrten Kollegen Alfred Kubin. Er hatte bei einem Aufenthalt in München sowohl das „Haus der deutschen Kunst" wie auch die Ausstellung „Entartete Kunst" besucht:

223 Bilger Archiv, MB an ? [Familie Ring] Schärding 25.8.1937. Hier zit. nach Margret Bilger, Briefe an die Familie, unveröff. Transkript von Melchior Frommel.

224 Zur nationalsozialistischen Kunstpolitik und insbesondere zur Thematik der „Entarteten Kunst" entstanden in den letzten Jahren vor allem im Umfeld der Hamburger Forschungsstelle „Entartete Kunst" zahlreiche Publikationen, verwiesen sei u.a. auf Uwe Fleckner (Hg.), Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus, Berlin 2007. Einen Überblick zu den beiden oben genannten Ausstellungen bietet Peter-Klaus Schuster/Karl Arndt (Hg.), Nationalsozialismus und „Entartete Kunst". Die „Kunststadt" München 1937, München 1998.

> „Leider waren die Säle [Anm.: der Pinakothek] in denen Liebermann, Slevogt, Munch, Corinth, die Modernen, hängen, gesperrt. Die Bilder sind wegen einer ‚Neuordnung' abgehängt. Vor 3 bis 4 Wochen begann diese bestialische kunstfeindliche Welle, die nun in alle deutschen Museen eingedrungen ist. Der Besuch des Hauses der deutschen Kunst war qualvoll: eine derartige Barbarei, einen solchen Tiefstand hat ich doch nicht erwartet. 70 % der Arbeiten ist Kitsch (Partei-Kitsch – Armee-Kitsch – Wald und Wiesen-Kitsch usw. auf dem Niveau der ‚Leipziger Illustrierten') 30 % ist anständige aber unendlich zahme Kunst […] Das Publikum schien hoch befriedigt zu sein. SA und SS Leute mit ihren Ehrendolchen spazierten stolz herum. Überall sah man sein Porträt, mir wurde übel und schlecht. [...] Die richtige Tortur kam aber erst: der Besuch der Ausstellung ‚Entartete Kunst'. Menschengedränge vor den Eingangstüren, freier Eintritt, aber man muß sich anstellen, so viele Schaulustige sind da, die Leute lachen schon und sind strahlend vergnügt bevor sie drinnen sind! Auf den ersten Blick sah ich schöne Noldes, (das Abendmahl!) Beckmanns usw. Ich fand wunderbare Sachen, Bilder die ich schon seit langer Zeit sehen wollte! […] Von Nolde ist fast das ganze Werk da, schöne Kokoschkas ‚Die Freunde', ‚Monte Carlo', ‚Gebirgslandschaft', die ‚Herzogin von Montesquieu' eine herrliche Jugendarbeit ‚der Krieg' von Dix usw. Die Bilder hängen sehr eng beisammen überall sind Schmähtexte, aber trotzdem ist das stark-farbige Gesamtbild der Seele noch schön! Im letzten Raum […] eine Wand voll wunderbarer Corinth-Bilder! ‚Das Trojanische Pferd', ‚Walchensee-Landschaften' und in der Mitte das riesige ‚Ecce Homo'-Bild: Christus wird von Pilatus und einem Feldhauptmann (Corinth-Selbstporträt!) vorgeführt; davor die deutschen Spießer stehend, sich empörend. Das war schon geradezu höllisch, kaum mehr erträglich! […] Im Gedränge vor dem Corinthbild sah ich einen jungen Mann, dem ich ansah, daß er ebenso litt wie ich. Ich sagte ihm ein heiseres ‚Schön!!' Er antwortete: ‚Wunderschön' […] Wie Sie sicher schon von anderer Seite erfahren haben ist kein Kubinblatt angeprangert."[225]

Eröffnet wurde die „Große Deutsche Kunstausstellung" 1937 mit einer paradigmatischen kunstpolitischen Rede Adolf Hitlers. Adolf Ziegler eröffnete in seiner Funktion als Reichsleiter für die bildenden Künste der Reichskulturkammer die Ausstellung „Entartete Kunst".[226] Das System der Reichskulturkammer, unter Führung von Reichspropagandaminister Joseph Goebbels, sorgte für die umfassende Kontrolle von Kunst und KünstlerInnen. Um künstlerisch tätig zu sein, war eine Mitglied-

225 Hans Fronius an AK, 6.8.1937, zit. nach Alfred Kubin/Hans Fronius, Eine Künstlerfreundschaft. Briefwechsel. Hg. von Landesgalerie Linz, Weitra, Linz 1999, 131 f. Zu fast allen der im Brief genannten Werke gibt es mittlerweile ausführliche Forschung, die ihre oft verschlungenen weiteren Wege nachzeichnet, vgl. dazu Uwe Fleckner (Hg.), Das verfemte Meisterwerk. Schicksalswege moderner Kunst im „Dritten Reich", Berlin 2009.

226 Beide Reden sind abgedruckt in Schuster/Arndt, Nationalsozialismus und „Entartete Kunst".

schaft in der Reichskulturkammer Voraussetzung. Die Aufnahmekriterien verhinderten die Teilnahme von jüdischen KünstlerInnen. Österreichische KünstlerInnen waren teils schon ab 1933 von der NS-Kunstpolitik betroffen, je nachdem wie stark sie auch am deutschen Markt vertreten waren. Spätestens 1938 galten die rassistischen und antimodernen Regularien auch für sie.

Zweifellos war der Umgang mit der Kunst ein wesentlicher, aber nicht der einzige ausschlaggebende Faktor dafür, wie Künstlerinnen und Künstler die nationalsozialistische Herrschaft generell einordneten oder bewerteten. KünstlerInnen, die möglicherweise verschiedene ideologische Grundlagen des Nationalsozialismus teilten, konnten sich von der Kunstpolitik im Konkreten aber durchaus abgestoßen fühlen. Für manche war dies ein Grund, sich generell von der NS-Ideologie zu distanzieren, andere versuchten auf die Linie der Kulturpolitik einzuwirken. Ernst August (von) Mandelsloh beispielsweise, überzeugter Nationalsozialist und SS-Angehöriger, war als Landesleiter der Reichskammer der bildenden Künste in Oberdonau in Kunstangelegenheiten vergleichsweise unangepasst. Er teilte manche Punkte der nationalsozialistischen Kunstauffassung nicht, beispielsweise die Ablehnung des Expressionismus, und war der Meinung, über ausreichend Macht zu verfügen, seine Sicht der Dinge an die NS-Eliten vermitteln zu können. In Briefen an Alfred Kubin äußerte er seine Kritik, wonach NS-Kunstideologen wie der von ihm kritisierte Alfred Rosenberg eine „priesterliche Künstlerkaste" unter Verzicht auf Originalität schaffen wollen, Rosenbergs Buch „Der Mythus des XX. Jahrhunderts"[227] habe er wegen der dort vorgetragenen Kritik an Oskar Kokoschka nicht fertiggelesen.[228] 1937 wollte er Joseph Goebbels bei einem Treffen in Berlin davon überzeugen, dass der als „entartet" verfemte Max Beckmann, gegen den „politisch" ja nichts vorliege, wieder nach Deutschland zurückkommen müsse.[229]

Derartige Beispiele zeigen, dass die Grenzziehung zwischen offiziell anerkannter und verfemter Kunst nicht immer klar ersichtlich war. Einschätzungen konnten divergieren und sogar innerhalb des Werks eines Künstlers oder einer Künstlerin unterschiedlich ausfallen, wie auch hier dargelegte Beispiele von Alfred Kubin, Aloys Wach und Margret Bilger zeigen werden. Weniger ambivalent war es im Fall von Oskar Kokoschka, der schon in den 1920er-Jahren von kulturkonservativ-nationalen Strömungen zum „kulturbolschewistischen" Paradekünstler schlechthin stilisiert

227 Alfred Rosenberg, Der Mythus des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit, München 1930.
228 Kubin-Archiv, Ernst August (von) Mandelsloh an AK, Gmunden 20.7.1935.
229 Kubin-Archiv, Ernst August (von) Mandelsloh an AK, Gmunden 10.4.1937.

worden war. Als einziger aus Österreich stammender Künstler wurde Kokoschka bei der Schau „Entartete Kunst" diffamiert.

Vor dem Hintergrund nationalsozialistischer Politik – der Kunstpolitik, der Politik gegenüber Juden und Jüdinnen, politischen GegnerInnen und anderen Verfolgten, der sich abzeichnenden Vernichtungspolitik und des Kriegs – geriet das Ideal eines ausschließlich der Kunst verpflichteten Künstlers unter stärkeren Rechtfertigungsdruck als je zuvor. Auch bei den ProtagonistInnen der vorliegenden Arbeit lässt sich zeigen, dass ein „unpolitisches" Agieren spätestens mit Einsetzen nationalsozialistischer Politik nicht mehr möglich war. Wie weit Anpassung oder Ablehnung gingen, ist unterschiedlich, in jedem Fall ist die Entscheidung darüber als politisch zu verstehen.

### 4.4.1 „… diese stummen Geister der Auflehnung": Alfred Kubin und der Nationalsozialismus

Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland 1933 schrieb Alfred Kubin an seinen Freund Herzmanovsky-Orlando:

> „So ward ich von der Einsamkeit des Krankenlagers derart in Anspruch genommen, daß mir die mittlerweile ins Land hereingebrochene ‚Volkserhebung' gar nicht viel bedeutete, erst jetzt sehe ich aber wie viel sich da auf fatale, wenn auch elementare Weise geändert hat – zwar gilt meine Kunst, den Göttern sei's gedankt durchaus ‚im Volke wurzelnd' ist nicht diffamiert, doch zunächst hatte ich beruflich nur Schaden, denn man setzte Beamte ab mit denen ich Abmachungen hatte, Galerieleiter etc., und das war sehr arg – hoffentlich kommt nicht eine Kunstkultur gesinnungstüchtiger Zeichenlehrer herauf zu ungunsten aller Qualität – Wie siehst Du's denn? – […] Glaubst Du werden die Nazi das alte Fragment Österreichs auch bald schlucken und alles ‚gleichschalten' ich als völlig unpolitischer Kopf hab keine Ahnung, meine nur für den Rest unserer Tage gibt es keine Ruhe mehr!"[230]

In dieser kurzen Briefstelle finden sich im Wesentlichen alle Aspekte, die Kubins Verhältnis zum Nationalsozialismus prägen sollten: Neben dem stets dominanten Thema des eigenen (Gesundheits-)Zustands galt Kubins erste Sorge verständlicherweise seiner Position als Künstler im neuen Regime. Die rigide Kunstpolitik und reaktionäre Kunstauffassung der Nationalsozialisten war schon vor der Machtergreifung bekannt. Der seit den 1920ern etablierte „Kampfbund für deutsche Kultur"

230 AK an Fritz Herzmanovsky-Orlando, Zwickledt 9.7.1933, zit. nach Herzmanovsky-Orlando, Briefwechsel, 268.

des NS-Ideologen Alfred Rosenberg gab die antimoderne und rassistisch orientierte Richtung vor und Kubin musste durchaus um seine weitere Akzeptanz im Kunstbetrieb fürchten. Daneben galt seine Sorge auch dem „alten Fragment Österreich", was an die schon oben genannte „Beheimatung" Kubins im (alten) Österreich anschließt. Und nicht zuletzt findet sich auch hier die von Kubin stets betonte Selbsteinschätzung als „völlig unpolitischer Kopf". Kurz: Kubins Einschätzung der neuen Situation kreiste vorwiegend um eventuelle Veränderungen, soweit sie *direkt* in seine Lebenswelt eingriffen. Mit einer grundsätzlichen Bewertung oder Kritik am nationalsozialistischen Regime hielt er sich dagegen weitgehend zurück.

Das hat in diesem Fall auch mit dem Adressaten seines Schreibens zu tun: Fritz Herzmanovsky-Orlando stand der nationalsozialistischen Ideologie zweifelsfrei nicht ablehnend gegenüber. Seine Briefe an Kubin waren spätestens seit dem Ersten Weltkrieg durchdrungen von deutschnationalen und rassistischen Aussagen, die ihre ideologische Heimat in einem rechtsgerichteten esoterischen Ideengut hatten. Sowohl Herzmanovsky-Orlando als auch Kubin hatten – wie bereits gezeigt – eine Affinität zu okkultistischen Strömungen, deren Welterklärungsmodelle nicht selten von einer obskuren Rassenideologie durchsetzt und die auch für ein autoritäres Führerprinzip anfällig waren. Kubin war vor allem in seinen Münchner Jahren in mehreren Künstlerkreisen der Schwabinger Bohème verankert gewesen, in denen okkultistische Philosophie, aber auch rechte völkische Ideologien von Einfluss waren. Als bedeutend muss hier seine Freundschaft mit Rudolf Klages, Alfred Schuler oder Karl Wolfskehl eingeschätzt werden.[231] Noch radikaler und einschlägiger ist Kubins bereits beschriebenes Interesse für die Ideen des rechten Esoterikers, Ariosophen und Begründers des „Neu-Templer-Ordens" Jörg Lanz von Liebenfels.[232]

Es ist schwer einzuschätzen, ob und wann Kubin sich von der genannten Ideologie entfernt hat. In seiner Briefkorrespondenz, die er mit so vielen deutschsprachigen Intellektuellen pflegte, zeigen sich jedenfalls auch andere Akzente, insofern als er mit vielen Künstlern und Denkern in Verbindung war, die der nationalsozialistischen Ideologie fern standen und teils von unmittelbarer Verfolgung und Emigration betroffen waren, wie der Schriftsteller Stefan Zweig, der Indologe Heinrich Zimmer oder der Philosoph Salomo Friedländer-Mynona. In einem Brief von 1932 klagte Friedländer angesichts des politischen Machtgewinns der Nationalsozialisten den herrschenden „Rassenwahn" an:

231 Vgl. Walter Schmitz/Uwe Schneider, Völkische Semantik bei den „Münchner Kosmikern" und im George-Kreis, in: Uwe Puschner/Walter Schmitz/Ulbricht Justus H. (Hg.), Handbuch zur „Völkischen Bewegung" 1871–1918, München, New Providence, London, Paris 1996, 711–746.

232 Vgl. Kapitel 3.3.1.

„Die Superiorität der Rasse ist ein zu schmackhafter Leckerbissen für das Menschenviehzeug, als daß es diesen so leicht fahren ließe: wo Geburt bereits Verdienst ist, wird man sich keine weitere Mühe mehr geben; sondern fest und stramm dafür sorgen, daß dieses Urverdienst nie geschmälert werde. Ich bin entsetzt, daß man in einem ‚Kultur'-Parlament solche Bestien auch nur duldet; entsetzt, nicht weil ich Jude bin, sondern überhaupt. ‚Rasse', theoretisch vielleicht (?) ein netter Begriff, ist praktisch Mist und führt nie zum Frieden, denn kein einziger Mensch kann es sich jemals gefallen lassen, sich von Geburt her als ‚niedrig' bewerten und demgemäß behandeln zu lassen. Ich wünsche allen Deutschen die Verachtung der anderen ‚Rassen' auf den Hals, damit sie diese Pest wohl am eigenen Leibe auskosten, mit der sie die Juden so gern infizieren."[233]

In einem weiteren Brief führte Friedländer das Thema weiter und griff dabei einige von Kubins großen Heroen, wie die Philosophen Schopenhauer und Klages, an:

„Die Loreleyen Schopenhauer und Nietzsche und ihre dürftigen Abklätsche von Spengler bis Freud und Klages verführen romantisch zum Untergang der Jugend und Zukunft. [...] Das höchste Glück der Erdenkinder, ihre Persönlichkeit, wird ‚rassig' verstänkert. [...] Der Begriff ‚Rasse', bereits rein naturwissenschaftlich so problematisch, ist im ethischen Verstande glatte Pöbelei. Kommt man uns mit so niederträchtigem Mist, so trumpfe ich im Gegenteil auf, daß der Jude, wenn es Rasse gibt, ohne Zweifel die alleredelste ist, wenn man nicht pöbligerweise ausgerechnet diese Rasse nach ihren niedrigsten Exemplaren beurteilt; während sich jeder Blondflatsch von ‚Arier' nur immer nach Wotan, Goethe, Wiking und Beethoven beurteilt."[234]

In seinem Antwortbrief ging Kubin inhaltlich nicht auf Friedländers Argumentation ein, sondern tat diese vielmehr als „Krisis" bzw. Überreaktion ab:

„Lieber Freund und Doktor, daß Sie sich so furchtbar aufregen können über diesen Rassenblödsinn! nun ich glaube die Krisis ist nun ‚abreagiert' und Sie sehen klarer die vielen Dinge die uns positive auch noch bleiben – Merkwürdig: wie oft haben Sie mich in vergangenen Jahren aufzurichten versucht und nun, quälte Sie ein solche Sinnlosigkeit die sich früher oder später doch erledigen muß?"[235]

233 Friedländer an AK, 20.10.1930, zit. nach Salomo Friedländer-Mynona/Alfred Kubin, Briefwechsel. Hg. von Hartmut Geerken, Wien, Linz 1986, 174.

234 Friedländer an AK, 2.7.1932, zit. nach Friedländer-Mynona/Kubin, Briefwechsel, 176 f.

235 AK an Friedländer, Zwickledt 9.7.1932, zit. nach Friedländer-Mynona/Kubin, Briefwechsel, 177.

Nun fand dieser Briefwechsel noch vor der Machtergreifung statt, und Kubin sollte nicht Recht behalten, dass eine „solche Sinnlosigkeit“ sich früher oder später von selbst erledige. Vielmehr konnte er mit seinem jüdischen Brieffreund, wie auch mit anderen, bald nur mehr unter Schwierigkeiten korrespondieren, da diese Deutschland verlassen mussten. Trotz seiner Affinität zu rechtsesoterisch-rassistischen Modellen scheint Kubin dem Antisemitismus der Nationalsozialisten eine emotionale Ablehnung entgegengebracht zu haben. So äußerte er kurz nach der Machtergreifung 1933 gegenüber seinem in der Schweiz lebenden Freund Hermann Hesse, dessen Haus zur Anlaufstelle für zahlreiche deutsche Emigranten werden sollte, seinen „gefühlsmäßigen Widerstand“ gegen die nationalsozialistische Bewegung und ihre „unsittliche Verächtlichmachung der Juden.“[236] Auch im darauf folgenden Brief an Hesse nahm Kubin Bezug auf den nationalsozialistischen Antisemitismus. Im Gegensatz zur ersten allgemeinen Kritik bezog er sich in diesem Schreiben unmittelbar auf seine eigene biographische Betroffenheit. Kubins Frau Hedwig war nach der Diktion der Nationalsozialisten eine so genannte „Halbjüdin“:[237]

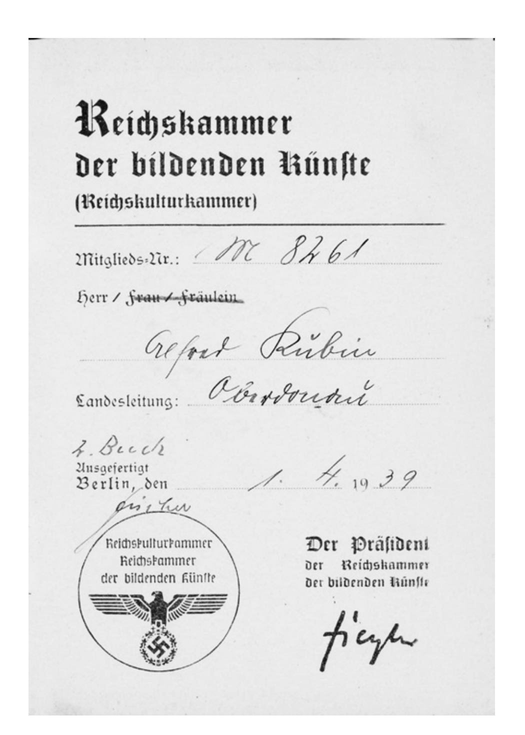
> „Ich bin unglücklich aber immer wieder, wenn ich meine arme Frau leiden sehe an dem Konflikt, daß nun mal ihre Mutter eine, wenn auch getaufte Jüdin war, wenn auch eine der edelsten – Der Rückfall in so barbarisches Denken, wie wir das nun erleben müssen, verletzt ihr Gerechtigkeitsgefühl im tiefsten und wir damit Versippten leiden.“[238]

Noch mehrfach taucht in Kubins Korrespondenz der Verweis auf Hedwigs teiljüdische Herkunft und die damit verbundene Situation auf. Kubin schien aufrecht darunter zu leiden, dass seine Frau zum Opfer der nationalsozialistischen Rassenideologie geworden war. Hedwig Kubin konnte die Zeit des Nationalsozialismus physisch unbeschadet überstehen und war keiner direkten Verfolgung ausgesetzt. Kubin selbst schrieb manche ihn betreffenden Entscheidungen, wie beispielsweise seinen Ausschluss aus der Reichskulturkammer im Jahr 1936, der offiziell aufgrund

236 AK an Hermann Hesse, Zwickledt Wernstein 25.4.1933, zit. nach Hermann Hesse/Alfred Kubin, „Außerhalb des Tages und des Schwindels“. Briefwechsel 1928–1952. Hg. von Volker Michels, Frankfurt am Main 2008, 49.

237 Hedwig Kubin, geb. Schmitz hatte mütterlicherseits jüdische Vorfahren. Ihr Bruder Oscar A. H. Schmitz sprach von einer „Rassemischung eines arischen Vaters mit einer zu drei Viertel semitischen Mutter“, die in ihm Konflikte auslöste. Vgl. Oscar A. H. Schmitz, Das wilde Leben der Boheme. Tagebücher. Bd.1: 1896–1906. Hg. von Wolfgang Martynkewicz, Berlin 2006, 446. Schmitz übernahm damit die rassische Definition, wie sie sich auch in den Nürnberger Rassegesetzen von 1935 findet. Dass die Mutter getauft war, spielte nach diesen Kriterien keine Rolle. Hedwig Kubin galt damit nach der Implementierung der Nürnberger Rassegesetze als „Mischling 1. Grades“.

238 AK an Hermann Hesse, Unken b. Salzburg 23.8.1933, zit. nach Hesse/ Kubin, Briefwechsel, 53.



Reichskammer
der bildenden Künste
(Reichskulturkammer)

Mitglieds-Nr.: M 8261

Herr / ~~Frau / Fräulein~~

Alfred Kubin

Landesleitung: Oberdonau

Ausgefertigt
Berlin, den 1. 4. 1939

Reichskulturkammer
Reichskammer
der bildenden Künste

Der Präsident
der Reichskammer
der bildenden Künste

Abb. 32: Reichskulturkammerausweis Alfred Kubin. Mit Mitgliedsnr. 8261 war Kubin bereits vor 1936 Mitglied, wurde dann ausgeschlossen und erhielt die Mitgliedschaft (unter derselben Nummer) nach dem „Anschluss" Österreichs wieder.

seines in Österreich liegenden Wohnsitzes erfolgte, seiner „nicht-arischen Heirat" zu. Tatsächlich ist nicht von der Hand zu weisen, dass die „nicht-arische" Verheiratung zumindest mit ein Grund war für die Probleme, die sich 1936 mit Kubins Mitgliedschaft in der Reichskulturkammer ergeben haben.

Als österreichischer Künstler, dessen berufliches Leben auf Ausstellungen und Aufträgen vor allem aus und in Deutschland basierte, hatte sich Kubin schon nach der Machtergreifung in Deutschland um die Mitgliedschaft in der Reichskulturkammer beworben und diese auch bekommen. 1936 kam es aber zu Problemen, als er einen Antrag auf Eintragung im Reichsverband der deutschen Presse stellte. Der Verband verlangte von seinen „nicht-arisch verheirateten" Mitgliedern den Nachweis, dass die Eheschließung vor der Verkündung des Schriftleitergesetzes von 1933 geschlossen worden war. Diesen Nachweis musste auch Kubin erbringen, ebenso wurde sein Ariernachweis zur Dokumentation verlangt. Per Schreiben vom 21. April 1936 wurde sein Antrag auf Eintragung in die Berufsliste schließlich abgelehnt, unter Berufung auf § 5, Abs. 1 und 3 des Schriftleitergesetzes.[239] Absatz 1 bezog sich auf den Wohnsitz, der innerhalb des „Deutschen Reichs" liegen musste, und Absatz 3 legte fest, dass Schriftleiter nur Personen mit Nachweis über „arische" Herkunft sein und zudem nicht mit „nichtarischen" Personen verheiratet sein durften.[240] Kubin urgierte diese Entscheidung bei der Reichskulturkammer, deren Mitglied er zu diesem Zeitpunkt noch war. Das Ergebnis war fatal, es wurde ihm mitgeteilt, dass auch seine Aus-

239 Kubin-Archiv, Persönliche Dokumente-Nationalsozialismus, Reichsverband der deutschen Presse an AK, Berlin 19.2.1936.

240 Schriftleitergesetz 4.10.1933, RGBl. I Nr. 111, 713 f.

gliederung aus der Reichskammer der bildenden Künste „erfolgen muss", und zwar unter Berufung darauf, dass in der Reichskulturkammer nur Personen eingegliedert sein könnten, „die ihren Beruf innerhalb der Grenzen Deutschlands ausüben."[241] Es muss wohl offenbleiben, ob die Situation ohne die „nicht-arische" Verheiratung anders ausgesehen hätte. Der Druck, der auf KünstlerInnen mit jüdischen EhepartnerInnen ausgeübt wurde, war jedenfalls gegeben, nicht selten kam es deswegen zu Scheidungen.

So weit ging Kubin keinesfalls, Vorsicht in Bezug auf seine Karriere ließ er allerdings in verschiedenen Zusammenhängen immer wieder walten. Mehrmals äußerte er sein Unverständnis gegenüber dezidiert oppositionellen Haltungen, beispielsweise als sein Freund Hans Carossa 1933 die Berufung in die Deutsche Akademie der Dichtung nicht annahm:

> „Carossa hat die Wahl in die Dichterakademie abgelehnt, eine heroische Haltung fast – Wie wird sie ihm bekommen – [...] Na, ich zerbreche mir nicht den Schädel, wie das Schicksal seine Fäden wirkt, ich glaube an eine Harmonie als Kern dieser Kämpfe und Krämpfe – Nur keinen Krieg möchte ich mehr erleben –"[242]

Aus Karrieregründen distanzierte sich Kubin auch von der so genannten „Exilpresse". 1933 lehnte er es ab, einen von ihm illustrierten Band in einer „Emigrantenzeitschrift" in Prag zu publizieren und meinte dazu gegenüber Hesse, dass man gegenüber den Avancen von Emigranten recht vorsichtig sein müsse, „um nicht als offizieller Schädlingsanhänger bei den Nazis verschrieen zu werden und in Mißachtung wie z.B. Th. Mann zu kommen."[243] Auch gegenüber seinem Verleger Reinhard Piper äußerte er sich dazu ähnlich:

> „[…] dass das III Reich mich gewähren lässt jegliche Ausstellung zu machen – doch offiziell sich den Dreck schert […] entgegen den frühern Zeiten. Andrerseits muss ich wieder vorsichtig sein bei Angeboten der sogenannten Emigrantenpresse, um nicht für das Linsengericht von einigen 100 Mark dann später in Deutschland unmöglich zu sein – alles schwierig."[244]

241 Kubin-Archiv, Persönliche Dokumente-Nationalsozialismus, Präsident der Reichskammer der bildenden Künste an AK, Abschrift undatiert.
242 AK an Hermann Hesse, Unken b. Salzburg 23.8.1933, zit. nach Hesse/Kubin, Briefwechsel, 54.
243 AK an Hermann Hesse, Zwickledt Wernstein [6.10.1933], zit. nach Hesse/Kubin, Briefwechsel, 57.
244 AK an Reinhard Piper, Zwickledt Wernstein 22.11.1933, zit. nach Kubin/Piper, Briefwechsel, 319 f.

Ab 1936 war Kubin also nicht mehr Reichskulturkammermitglied, durfte aber, wie ihm mitgeteilt wurde, weiter in Deutschland ausstellen. Dennoch scheint seine Position im Deutschen Reich in der Zeit um 1936 besonders unklar gewesen zu sein. Eines seiner Werke, die Mappe „20 Bilder zur Bibel", wurde auf die so genannte „Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums" gesetzt, und ein mit dem Piperverlag geplantes Publikationsprojekt zu Kubins 60. Geburtstag im Jahr 1937 wurde aus „weltanschaulichen Gründen" für bedenklich erklärt und verhindert.[245] Kubin wandte sich mit einem Brief persönlich an Reichsminister Joseph Goebbels und betonte darin, dass viele der für diese Publikation geplanten Zeichnungen in den letzten Jahren in deutschen Ausstellungen vertreten waren und er sich nicht vorstellen könne, dass sich unter den vornehmlich Landschaftsblättern bedenkliche Motive befänden.[246] Eine etwaige Reaktion Goebbels ist nicht bekannt. Über die Vorkommnisse berichtete Kubin auch ausführlich seinen Briefpartnern, darunter Hermann Hesse, wie im folgenden Schreiben vom August 1936:

> „Die letzten Monate waren für mich mit fast alle 2–3 Tage eintreffenden ärgerlichen Botschaften wie gespickt – zumeist Berufliches und Finanzielles, z. Bsp. man untersagte in Neudeutschland meinem Verleger R. Piper den Verkauf meines im Jahre 1923 schon erschienen Buches 20 Bibelblätter, außerdem hinderte man dessen Vorhaben, zu meinem 60. Geburtstag einen Band mit Zeichnungen herauszugeben, ‚aus weltanschaulichen Gründen' schrieb der betreffende Parteibonze (ein ehemaliger Carikaturist des naz.soz. Witzblattes ‚Die Brennessel' voll Ressentiments gegen die bewußten ‚Collegen von früher') – dabei haben wir fast ausschließlich nur landschaftliche wie märchenhafte Themen ausgesucht."[247]

Kubins Hinweis darauf, dass die Ablehnung seiner Geburtstagspublikation auf einen „rachsüchtigen" Kollegen zurückgegangen sei, verweist auf einen wichtigen Aspekt. Tatsächlich war die Zuordnung von Künstlerinnen und Künstlern oder einzelnen Werken im nationalsozialistischen Spektrum zwischen „Entartung" und Akzeptanz oft weniger klar und inhaltlich begründet als vielmehr Ergebnis individueller Ablehnung oder auch Protektion. Die Vorkommnisse von 1936 zeigen die bestehende Unsicherheit in Bezug auf die Einordnung von Kubins Kunst im Sinne der national-

245 Vgl. Kubin-Archiv, Persönliche Dokumente–Nationalsozialismus, Präsident der Reichskulturkammer an Verlag Piper München, Berlin 20.7.1936.

246 Vgl. Kubin-Archiv, Persönliche Dokumente–Nationalsozialismus, AK an Joseph Goebbels, Wernstein, Juli 1936.

247 AK an Hermann Hesse, Obermoldau i. Böhmerwald 5.8.1936, zit. nach Hesse/Kubin, Briefwechsel, 130.

sozialistischen Kunstauffassung. Kubin schien 1933 selbst überrascht gewesen zu sein, nicht auf dem „Index" zu stehen. Gegenüber Hesse meinte er:

> „Meine Kunst ist, so scheint es, nicht so auf dem Index wie die Noldes, Klees, Beckmanns, Barlachs etc., die als ‚kulturbolschewistisch' oft gehaßt wird – ich habe auch in den rechts stehenden Kreisen (soweit ein tiefer Sinn für eine derartige Suggestion überhaupt vorhanden ist) warme Anhänger – aber heute darf man es keinem Verleger verdenken, wenn er ‚abwartet', und leider sind manche Herren aus leitenden Museumsstellen abgebaut worden, die schon sichere Zusagen mir machten."[248]

Kubin war also „nicht so auf dem Index" wie andere Kollegen der künstlerischen Moderne, er wurde nicht als „entarteter Künstler" diffamiert, genauso wenig gehörte er allerdings zur neuen künstlerischen Elite, die sich ab 1937 bei den Großen Deutschen Kunstausstellungen feiern ließ. Bei diesen war er niemals vertreten. Dies hätte ihn wohl kaum wirklich erfreut, denn 1937 schrieb er Fronius vom „Haus der deutschen Kunst", „wo alles da ist bis auf die Kunst die ist."[249] Im Februar des Jahres hatte er allerdings noch überlegt, Werke für die Ausstellung einzureichen, wie aus einem Brief an seinen Verleger Piper hervorgeht:

> „Zum Haus d. deutschen Kunst meldete ich meine Folge ‚die 9 Planeten' [...] denn im letzten Augenblick hat die Leitung auch die Sudetendeutschen und österreichischen Künstlerverbände (soweit ‚deutschen Bluts') eingeladen zur Beteiligung, dennoch fürchtet man ein mäßiges Durcheinander. – Vom Präsidenten der Reichskulturkammer erhielt ich nun eine Genehmigung ‚in Deutschland ungehindert meinem Beruf nachgehen zu können'."[250]

Eingeschickt hat er die Zeichenfolge dann allerdings nicht, über die indifferente Haltung ihm und seinem Werk gegenüber zu jener Zeit schien er gekränkt. So schrieb er an Piper:

> „Recht eigentümlich trübe berührten mich allerhand Erfahrungen die ich über die Nichtbeachtung ja Herabsetzung meines Werkes im neudeutschen Reiche noch immer machen musste / so wurde in einem pamphletartigen Buch ‚Säuberung im Kunsttempel' v. Willrich meiner Arbeit nur als Krankhaft und daher so eindrucksvoll gedacht – / allerdings er-

248 AK an Hermann Hesse, Zwickledt Wernstein 25.4.1933, zit. nach Hesse/Kubin, Briefwechsel, 49 f.

249 Vgl. AK an Hans Fronius, [18.7.1937], zit. nach Kubin/Fronius, Eine Künstlerfreundschaft, 129. Gesehen haben konnte Kubin zu diesem Zeitpunkt das Haus der Deutschen Kunst allerdings noch nicht, es wurde erst am selben Tag, am 18.7., eröffnet.

250 AK an Reinhard Piper, Zwickledt 28.2.1937, zit. nach Kubin/Piper, 394.

> halte ich meinen / illustrierten/ Artikel in einem neuen Sammelwerk ‚Münchener Köpfe' von Dr. Breuer / unter offiz. Ägide und Einleitung durch den Gauleiter Wagner – man sieht: nicht schließt eins das andere aus – [...] das Haus d.d. Kunst habe ich nicht nun beschickt – [...] Für den deutschen Pavillon in Paris zur Beschickung erhielt ich eine offizielle Einladung / und / gab ich 1 Zeichnung –[251]

Mit dem „Anschluss" Österreichs im März 1938 änderte sich Kubins Situation abermals. Als nunmehr im Deutschen Reich lebender Künstler gab es kein Hindernis mehr für seine Mitgliedschaft in der Reichskulturkammer, die er mit Wirkung vom 1. April 1939 unter seiner alten Mitgliedsnummer zurückerhielt.[252] Dies war nicht der einzige bürokratische Vorteil, der sich für Kubin durch den „Anschluss" ergab: Zahlreiche Probleme, die er als „Grenzland"-Bewohner zwischen 1933 und 1938 hatte, wie beispielsweise das „Einfrieren" seiner Konten in Passau, lösten sich mit dem „Anschluss" Österreichs. Dennoch betrachtete er den Vorgang des „Schluckens" des „alten Fragments Österreich" besorgt:

> „Ob und wie die neuen äußeren Verhältnisse Positives und Negatives auf unser Sein hier ausstrahlen, vermag ich in der ganzen Spannweite heute noch nicht zu erkennen – im Großen wird es sich wohl gleich bleiben – also nicht ungünstiger werden – die wichtigeren Dinge für uns liegen ja nicht so handgreiflich, oberflächlich."[253]

Beruflich betroffen war Kubin nach dem „Anschluss" zunächst einmal durch das Nichtzustandekommen einer bereits geplanten Publikation eines Böhmerwald-Zyklus, da der Wiener Verleger „nicht arisch" war.[254] Schon am 16. April 1938 teilte Kubin diesbezüglich aber seinem Freund Hans Fronius recht pragmatisch mit:

> „[...] für die Phantasien im Böhmerwald interessiert sich ein Hamburger Verlag; möge es werden, dann trauere ich um den nicht arischen Wiener Verleger nicht zu sehr nach – denn das Honorar wäre ganz gering gewesen."[255]

251 AK an Reinhard Piper, Zwickledt 23.6.1937, zit. nach Kubin/Piper, Briefwechsel, 399 f.

252 Kubin-Archiv, Persönliche Dokumente-Nationalsozialismus, Präsident der Reichskammer der bildenden Künste an AK, Berlin 8.8.1939.

253 AK an Hermann Hesse, Zwickledt Wernstein 21.4.1938, zit. nach Hesse/Kubin, 194.

254 Der Band hätte im Verlag der „Neuen Galerie" von Otto Kallir-Nirenstein erscheinen sollen. Vgl. AK an Reinhard Piper, Zwickledt 27.8.1938, zit. nach Kubin/Piper, Briefwechsel, 407.

255 Vgl. AK an Hans Fronius, Zwickledt 16.4.1938, zit. nach Kubin/Fronius, Eine Künstlerfreundschaft, 168. Tatsächlich erschienen die „Phantasien im Böhmerwald" erst 1951 im Verlag Wolfgang Gurlitt.

Unmittelbar nach dem „Anschluss" interessierte sich die örtliche Gestapo für Kubin. Der Gendarmerieposten Wernstein wurde von der Gestapostelle Wels (im Auftrag der Gestapo Linz) beauftragt zu untersuchen, ob Kubin „Angehöriger des Anarchosyndikalistischen Kulturbolschewismus" gewesen sei.[256] Ob eine Denunziation der Anlass zu dieser Nachfrage war, ist unklar. Der Bericht kam jedenfalls zum Ergebnis, dass es keine Anhaltspunkte dafür gebe, dass Kubins „sich aktiv am Anarchosyndikalistischen Kulturbolschewismus" beteiligt habe.[257] Dem Wernsteiner Postenkommandanten war es aber offenbar ein großes Bedürfnis, möglichst viele Gerüchte über den ansässigen Künstler weiterzugeben. Er berichtete ausführlich von den Kontakten und Freundschaften, die der Künstler pflege, von wem er Post erhalte, sogar angebliche Streitigkeiten zwischen Kubin und seiner Frau zum Thema Nationalsozialismus, die sich im Haus abgespielt hätten, wurden kolportiert. Nicht zuletzt deswegen ist wohl davon auszugehen, dass jemand in Kubins Umfeld in den Vorgang eingebunden war.[258] Von weiteren Erhebungen oder Aktivitäten der Gestapo gegenüber Kubin ist nichts bekannt. Weder in der Korrespondenz noch in der Autobiographie findet sich eine Erwähnung des Vorfalls.

Wie bereits argumentiert, war die Eingebundenheit Kubins in lokalen Netzwerken, vor allem in der Innviertler Künstlergilde, in solchen Situationen von Nutzen. Besonders die gute Beziehung zum Vorsitzenden der Innviertler Künstlergilde, Ernst August von Mandelsloh, der seinen berühmten Gildenkollegen Kubin hoch schätzte, gleichzeitig aber überzeugter Nationalsozialist und Vorsitzender der Reichskammer für bildende Künste Oberdonau war, war für Kubin zweifellos vorteilhaft.[259]

Im Gegensatz zu den Schwierigkeiten mit der deutschen Kunstpolitik nach 1933, kam es nach dem „Anschluss" 1938 zu keinen größeren Problemen für Kubin. Sicher fühlen konnte er sich (wie viele andere KünstlerInnen) aber nie. Im Sommer

256 Vgl. Kubin-Archiv, Persönliche Dokumente-Nationalsozialismus, Dr. Mildner [Gestapo Linz] Linz 30.3.38 an Gestapo Außendienststelle Wels.

257 Vgl. Kubin-Archiv, Persönliche Dokumente-Nationalsozialismus, Dr. Mildner [Gestapo Linz] Linz 30.3.38 an Gestapo Außendienststelle Wels.

258 Umgekehrt stellt sich aber auch die interessante Frage, weshalb sich dieses ausschließlich für die involvierten Dienststellen abgefasste Dokument heute im Kubin-Archiv befindet und damit ehemals in Kubins Besitz. Helga Mitterbauer zieht daraus den wohl richtigen Schluss, dass Kubin als bedeutender Bürger des kleinen Ortes Wernstein von diesem Vorgang zweifellos erfahren hat. Die Vermutung, der Gendarmeriekommandant habe Kubin möglicherweise eingeweiht und ihm Einsicht in das Schreiben gewährt, teile ich aber nicht. Vgl. Helga Mitterbauer, Unruhe um einen Abseitigen. Alfred Kubin und der Nationalsozialismus, in: Theodor Kramer Gesellschaft (Hg.), Literatur der „Inneren Emigration" aus Österreich. Zwischenwelt 6, Wien 1998, 337–355, 344 f.

259 Vgl. Kubin-Archiv, Korrespondenz Mandelsloh-Kubin, tw. veröffentlicht in Gregor Martin Lechner (Hg.), Ernst August Freiherr von Mandelsloh 1886–1962, Göttweig 1978.

1938 stellte Kubin in München aus, im Graphischen Kabinett Günther Franke. Hans Fronius gegenüber schilderte er seine Bedenken:

> „G. Fr. [Anm.: Günther Franke] hatte bisher Glück mit seinen Unternehmungen, weiß was er zeigt und stellt die Dinge welche vielleicht gefährdet wären höchstens nur für Einzelne in sein Büro. Ich weiß nicht recht, was mich diese Schau machen läßt denn weder produktive Kritik gibt es noch ist's Aussicht auf materiellen Erfolg. G. Fr. beredete mich aber den vielen die an der nach so langen Zeit wieder auftauchenden Collektion Freude hätten diese Freude zu machen – und so entschied ich mich zu dem nicht uninteressanten Experiment."[260]

Das „Experiment" wurde von Kubin nachträglich als „inoffizieller Erfolg" eingestuft, wie er wiederum Fronius berichtete:

> „Die repräsentable K. Schau in München war zu einem richtigen inoffiziellen Erfolg – Ein sehr starker Besuch, besonders auch jüngerer Personen – ich erhielt schöne Zuschriften und erkannte wieder einmal wie stark meine Kunst eingegangen ist in die dafür geöffneten Seelen. [...] Ein bisserl Angst hatte ich schon, daß meine Collektion, obgleich Herr Franke sich in Zw. mit mir Blatt für Blatt aussuchte als Provokation etwa empfunden wurde – nichtsdergleichen kam – Ja, worauf ich gar nicht zählte – bislang 3 Verkäufe und 6 stark persönlich gefärbte Besprechungen."[261]

Ein großer Erfolg war für Kubin auch das 1939 erschienene Buch „Vom Schreibtisch eines Zeichners", das aus verschiedensten Prosatexten Alfred Kubins besteht. Sowohl Erscheinungsjahr als auch die guten Verkaufszahlen vermitteln nicht das Bild eines von der offiziellen Kulturpolitik ausgeschlossenen oder gar verfemten Künstlers. 1939 wurde auch das Verbot seiner „20 Blätter zur Bibel" aufgehoben. 1940 erschien sein Band „Abenteuer einer Zeichenfeder" im Piper-Verlag. In den Kriegsjahren litt Kubin sicherlich unter den kriegsbedingten Einschränkungen des kulturellen Betriebs, als Graphiker betraf ihn vor allem die zunehmende Schwierigkeit des Publizierens. Nicht festzustellen ist allerdings eine grundlegende Erfolgseinbuße, die ideologisch bedingt gewesen wäre. Zweifellos nicht d'accord mit der nationalsozialistischen Kunstauffassung konnte Kubin relativ unbehindert und in

---

260 Vgl. AK an Hans Fronius, Zwickledt 1.7.1938, zit. nach Kubin/Fronius, Eine Künstlerfreundschaft, 174.

261 Vgl. AK an Hans Fronius, Goldegg 5.8.1938, zit. nach Kubin/Fronius, Eine Künstlerfreundschaft, 177.

einem gewissen Rahmen auch hochgeschätzt weiter tätig sein. An Bedeutung gewannen regionale Ausstellungen, an denen er teilnahm. 1940 war er bei der alljährlichen Ausstellung des „Künstlerbundes Oberdonau“ vertreten, die immerhin unter Ehrenschutz des Gauleiters stand. 1944 widmete ihm die Innviertler Galerie in Ried eine große Sonderschau. Die finanziellen Einbußen, die Kubin seiner Aussage nach während der NS-Zeit habe hinnehmen müssen,[262] müssen somit weniger als Folge einer kulturpolitischen Nicht-Akzeptanz, sondern vielmehr als Begleiterscheinung der veränderten Rahmenbedingungen des Kulturbetriebs innerhalb der Kriegswirtschaft eingestuft werden.

In seiner Autobiographie nimmt die Zeit des Nationalsozialismus nur wenig Raum ein. Dies fügt sich allerdings in eine allgemeine Tendenz, dass seine autobiographischen Texte im Laufe der Zeit generell weniger umfangreich wurden. Die Passage über die NS-Zeit verfasste er 1946, als geplant war, eine Neuauflage der „Anderen Seite“ mit einer erweiterten Autobiographie zu publizieren. Im Wesentlichen findet sich zur NS-Zeit darin nur folgender Absatz – kurz, wenig über sein persönliches Schicksal Auskunft gebend, aber doch klar im Urteil:

> „Über das braune Regiment und seinen Krieg kann ich hier nur wenige Bemerkungen machen, obgleich es das furchtbarste Schicksal war, das uns alle betroffen hat. Denke ich an mich und meine Kollegen, gepflegte Künstlermenschen, so scheint mir erst recht widerwärtig, was da heraufkam. Ein Urteil über die Kunstkammer des Dritten Reichs erspare ich mir lieber – jetzt Eselstritte auszuteilen, wäre leicht. […] Oh, diese Toren, politischen Revolutionäre, seelisch unheilvoll Angesteckte, oder wie immer man sie nennen mag, welche uns den Krieg nach innen und außen brachten! Nun gilt es, Aussichten ins Künftige zu finden, die höllische Fratze haben wir überstanden, finden wir uns also nach Möglichkeit zurecht in ihrem schauerlichen Nachlaß.“[263]

In Bezug auf Kubins politisches Selbstverständnis erwies sich sein Umgang mit dem Nationalsozialismus als Herausforderung. Vieles von seinem „unpolitischen“ Verhalten darf als hochgradig politisch eingestuft werden, wenn vielleicht auch nicht in seiner eigenen Wahrnehmung. Als roter Faden zeigt sich, dass die Aufrechterhaltung seiner Existenzbedingungen als Künstler unbedingt vorrangig war. Es kann davon ausgegangen werden, dass Hedwig Kubin als Managerin ihres Mannes dabei behilflich war, trotz ihrer zweifellos noch stärkeren Ablehnung des Regimes. Wie schon das Beispiel der Mitgliedschaft in der „Vaterländischen Front“ des österreichi-

262 Vgl. Mitterbauer, Unruhe um einen Abseitigen.
263 Kubin, Aus meinem Leben, 77.

schen „Ständestaates“ zeigte, kann mit aller Vorsicht konstatiert werden, dass Kubin Vereinnahmungen von politischer Seite durchaus „dulden“ konnte, wenn nicht sogar selbst mitbetrieb, sofern sie ihm von beruflichem Vorteil waren.

### 4.4.2 Oskar Kokoschka: Selbstbildnis eines „entarteten“ Künstlers

„Nach zwei Monaten stand ich aber wieder auf […]“[264]

Es ist vielleicht die stärkste und subtilste Form von Widerstand: aus der Diffamierung eine Auszeichnung zu machen. Im Sommer und Herbst 1937 malte Oskar Kokoschka ein Selbstporträt, das als direkte Reaktion auf die Verhöhnung und Vernichtung seiner Kunst in Deutschland zu verstehen ist. Während seine Werke in München in der Schau „Entartete Kunst“ ausgestellt waren, porträtierte Kokoschka sich selbst als „entarteten Künstler“(Abb. 35). Seiner Freundin Anna Kallin schrieb er über seine Verzweiflung, aber auch darüber, wie er sich wieder aufgerichtet und das Selbstporträt begonnen habe:

> „[…] meine armen Bilder prangern auf Ausstellungen herum und sollen ganz dreckig sein von dem Herumschleifen, obwohl ich überzeugt bin, daß sie die Nazis überleben werden [...] so bin ich natürlich doch verzweifelt gewesen, besonders nach der ersten ‚Kunst‘-Rede dieses von den europäischen Drahtziehern, Kriegstreibern und Spekulanten mit eingefrorenem Geld in Deutschland […] angebeteten Untiers, Anstreichers und Oberspießbürgers aus Linz a.d.D. [...] Nach zwei Monaten stand ich aber wieder auf, um zu malen, und habe ein großartiges Bild – Selbstporträt des entarteten Künstlers OK – gemalt, das Du in London im Jänner oder Februar sehen wirst.“[265]

Kokoschka nahm die Identität als „entarteter Künstler“ auf, wandelte sie von der aufgezwungenen Fremdbestimmung zur selbstbestimmten Eigendefinition. Seinem Freiheitsbedürfnis entsprechend ging es darum, selbständig und handlungsaktiv zu bleiben. In genau diese Richtung zielte eine Aussage, die er an seinen Freund Albert Ehrenstein schrieb, während er an dem Porträt arbeitete: „Ich bin nur ein schlichter Maler, freiwillig entarteter […]“[266] Der Titel „entarteter Künstler“ sollte zur Ehrenbezeichnung werden und auch nicht jedem zustehen. In seiner ebenfalls gegenüber

264 OK an Anna Kallin [Prag] 23.12.1937, zit. nach Kokoschka, Briefe III, 60.
265 OK an Anna Kallin [Prag] 23.12.1937, zit. nach Kokoschka, Briefe III, 59f.
266 OK an Albert Ehrenstein, Wittkowitz 28.10. [1937], zit. nach Kokoschka, Briefe III, 55.

Abb. 33: Oskar Kokoschka, Porträt Robert Freund (Postkarte)

Albert Ehrenstein geäußerten Idee, eine Petition „entarteter“ Künstler an alle Regierungen ergehen zu lassen, teilte er mit, dass er selbst an der ersten Stelle einer solchen Petitionsliste stehen wolle und dass sein Konkurrent Max Oppenheimer nicht dabei sein sollte. Es ärgerte ihn, dass dieser auch „als entarteter Künstler im Exil geführt wird.“[267] Die Petition, in der es im Übrigen darum gehen sollte, die Regierungen davon zu informieren, dass die unterzeichnenden Künstler „die Familie Mann“ als deutsche Regierung ansehen, wurde nicht gestellt. Tatsächlich erfolgten aber in mehreren europäischen Ländern Zusammenschlüsse und Ausstellungen, die sich in solidarischer Weise für die in Deutschland als „entartet“ diffamierten KünstlerInnen einsetzten und in der exilierte Künstler auch als Mitglieder vertreten waren, wie beispielsweise der Freie Künstlerbund in Paris, zu dessen Ehrenpräsident Oskar Kokoschka Anfang 1938 ernannt wurde.[268]

Der Freie Künstlerbund veranstaltete im Jahr 1938 in Paris die Ausstellung „Exposition de l’union des artistes libres“. Zu sehen war dort auch ein von der Gestapo in Wien zerstörtes Werk Oskar Kokoschkas: das Porträt des Verlegers Robert Freund, das zerschnitten in vier Teile zum Symbol für die nationalsozialistische Kunstzerstörung wurde.[269] (Abb. 33)

267 OK an Albert Ehrenstein, Wittkowitz 28.10. [1937], zit. nach Kokoschka, Briefe III, 55.

268 Vgl. OK an Homer Saint Garden, Prag 15.4.1938: „You must in your democratic U.S.A. have probably not enough independence and too much political difficulties to get the non-Fascist artists into the Jury, while I, alone struggling against Führer-Neid and the Gleichschaltung-Nudelwalker engine of Fascism, still can afford to do whatever I like. For the moment I accepted the Presidentship of the ‚Freie Deutsche Kulturbund‘ in Paris, where they chose me unsophistically to lead them. [...] I am a littler freer in my movements (I got the Czechoslovakian citizenship after only one week diplomatic interference! A good example for your country!“. Zit. nach Kokoschka, Briefe III, 65.

269 Vgl. Christina Feilchenfeldt, „… meine Bilder zerschneidet man schon in Wien“. Das Porträt des Verlegers Robert Freund von Oskar Kokoschka, in: Fleckner (Hg.), Das verfemte Meisterwerk, 259–282.

Auch in London hätte unter dem Titel „Banned Art" eine Ausstellung wie in Paris stattfinden sollen. Entgegen der ursprünglichen politischen Intention war daraus allerdings eine angepasste Ausstellung geworden, die unter dem Titel „Exhibition of Twentieth Century Art" nicht nur die verfolgte Kunst der Modernen, sondern auch jene von in NS-Deutschland akzeptierten KünstlerInnen zeigte.[270] Kokoschka zeigte sich empört und lehnte seine geplante Teilnahme an der Ausstellung ab. An Carl Moll schrieb er im Sommer 1938:

> „Ich treibe doch keine Politik. Z.B. in London war geplant eine Ausstellung ‚Entartete Kunst'. Auf Betreiben von Berlin nach gewissen Methoden der englischen Politik gemäß waren plötzlich auch Maler aus Berlin (Akademie) dort eingeladen, und ich habe die Erlaubnis zurückgezogen, meine Bilder auszustellen (ich sollte 14 Bilder haben). Ich habe auf einen sicheren Erfolg verzichtet [...] Aber ich motivierte meine Ablehnung damit, daß ich eben nicht Politik mache wie die andern, mir nicht eine Rehabilitation im Ausland erschleiche, indem ich mit den ‚Kollegen' im Ausland ausstelle, die mich in der Heimat, für die ich fühle und mit der ich verwurzelt bin trotz allem, verfemen."[271]

Kokoschkas Ablehnung wurde von den britischen Ausstellungsverantwortlichen nicht akzeptiert. Da er nicht Besitzer der Bilder war, konnte sein Einspruch ignoriert werden. Dem Katalog zufolge wurden 14 Werke Oskar Kokoschkas auf der Schau ausgestellt.[272]

Werke Kokoschkas waren zu dieser Zeit nach wie vor in der Ausstellung „Entartete Kunst" im Deutschen Reich zu sehen. Nach der Präsentation in München, wo die Ausstellung den Besucherrekord von etwa zwei Millionen erreicht hatte, wurde sie als Wanderschau in mehreren deutschen Städten gezeigt, erste Station war 1938 Berlin.[273] Nach dem „Anschluss" Österreichs kam die Ausstellung auch nach Salzburg und Wien.[274] Kokoschka, der schon in den 1920er- und frühen 1930er-Jahren Angriffsfläche kulturkonservativer Kritiker gewesen war, die nach der NS-Machtergreifung tonangebend wurden, war in der Ausstellung „Entartete Kunst"

270 Vgl. Feilchenfeldt, „… meine Bilder zerschneidet man schon in Wien", 268 ff.

271 OK an Carl Moll, [Prag, Sommer 1938], zit. nach Kokoschka, Briefe III, 73.

272 Vgl. Feilchenfeldt, „… meine Bilder zerschneidet man schon in Wien, 270. Auch das später in Paris gezeigte zerschnittene Bild (Porträt Robert Freund) war, wie Presseberichte belegen, bei der Londoner Ausstellung, wurde vermutlich aber nicht öffentlich gezeigt und nicht in den Katalog aufgenommen. Vgl. ebd., 271.

273 Vgl. Katrin Engelhardt, Die Ausstellung „Entartete Kunst" in Berlin 1938. Rekonstruktion und Analyse, in: Fleckner (Hg.), Angriff auf die Avantgarde, 89–187.

274 Im September 1938, direkt im Anschluss an die Salzburger Festspiele, wurde die Ausstellung im Salzburger Festspielhaus eröffnet, in Wien war sie vom 6.5. bis 18.6.1939 zu sehen.

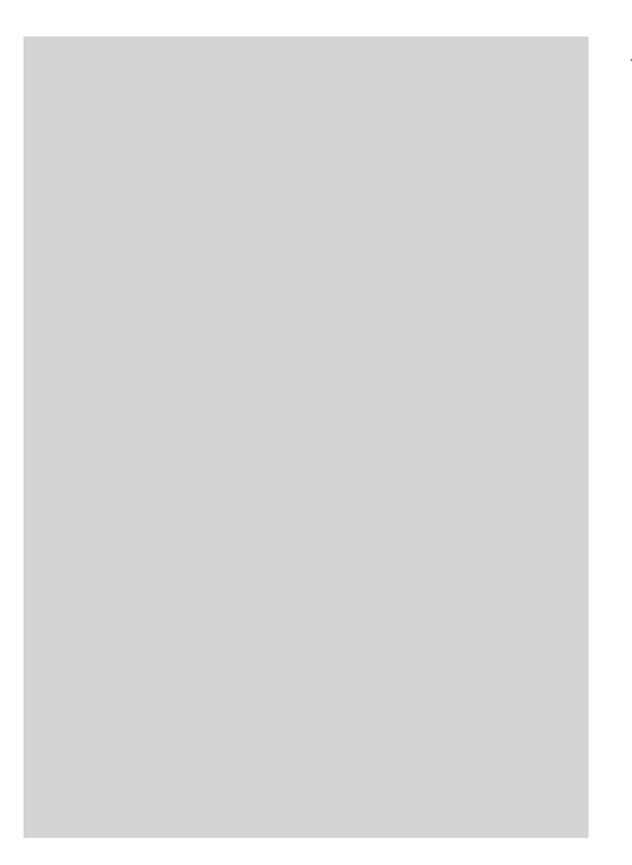


Abb. 34: Aus dem Ausstellungsführer „Entartete Kunst“

zentral vertreten, neben den Werken wurde sein Name auch in den begleitenden Schmähtexten und im Ausstellungsführer explizit erwähnt.

Der Ausstellung „Entartete Kunst“ war eine großangelegte Beschlagnahmeaktion in deutschen Museen vorangegangen. Dass es zu solchen Maßnahmen kommen könnte, hatte sich bereits vor dem Sommer 1937 abgezeichnet. Kokoschka versuchte deshalb, zumindest jenen Teil seiner im Besitz deutscher Museen befindlicher Werke zu retten, die sich 1937 als Leihgaben in Wien befanden. Wie bereits dargestellt wurde 1937 eine von Carl Moll initiierte Kokoschka-Ausstellung im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie abgehalten. An dessen Direktor und an Bundeskanzler Kurt Schuschnigg wandte sich Kokoschka brieflich und forderte beide auf, sich dafür einzusetzen, die Leihgaben nach Ende der Ausstellung nicht nach Deutschland zurückzustellen:

> „Der Gefertigte, Professor Oskar Kokoschka, bittet als österreichischer Staatsangehöriger um Rechtsschutz in nachstehender Angelegenheit. Wie durch die Weltpresse allgemein

bekannt wurde, ist gelegentlich der Eröffnung des ‚Hauses der Deutschen Kunst' zu München am 19. Juli 1937 durch den Chef der deutschen Regierung eine ganze Reihe von Künstlern […] mit gröbsten Beschimpfungen und gefährlichen Drohungen überhäuft worden. Zu gleicher Zeit wurde in München eine ‚Schau entarteter Kunst' eröffnet, als eine Art Schreckenskabinett gedacht, als Gegensatz zur ‚reinen', vom Chef der deutschen Regierung anerkannten und erlaubten Kunst. […] Der Widerhall, welchen die Rede des deutschen Reichskanzlers bei der Zuhörerschaft gefunden hat, läßt, schon wegen des propagandistischen Effektes auf die Massen, die Befürchtung begründet erscheinen, daß die deutschen Behörden, dieser Anregung folgend, nunmehr einen Bildersturm in die Wege leiten werden, um die von ihrem höchsten Chef angeregte ‚Säuberungsaktion' in Wirklichkeit umzusetzen. Die hierdurch heraufbeschworene Gefahr der Vernichtung von Werken deutscher Künstler – keineswegs ein bloß symbolischer Akt, wie die im Jahre 1933 veranstaltete Bücherverbrennung – bedroht auch die Existenz eines beträchtlichen Teiles des Lebenswerkes des Gefertigten […]
Ferner bittet der Gefertigte, daß der leider nur geringfügige Teil seines Werks, welcher sich im Augenblick sicher vor dem Zugriff der National-Sozialistischen ‚Säuberungsaktion' in der vom Österreichischen Museum anläßlich der Feier seines fünfzigsten Geburtstages veranstalteten und von den Behörden eröffneten Ausstellung befindet und jener in der von Herrn Hofrat Dr. Stix im Auftrage der Österreichischen Regierung zunächst in Paris (augenblicklich in Bern) veranstalteten österreichischen Kunstausstellung befindliche, nicht retournieren werden möge, soweit diese Werke von reichsdeutschen Museen entliehen wurden, ohne daß vorher eine amtliche Entschuldigung, beziehungsweise eine bindende Garantie-Erklärung seitens der reichsdeutschen Behörden erfolgt. […]"[275]

Dass der Aufforderung Kokoschkas aus rechtlichen und politischen Gründen nicht entsprochen wurde, verwundert nicht. Vor diesem Hintergrund ist es bemerkenswert, dass es Richard Ernst als Direktor des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie gewagt und geschafft hat, durch eine Verlängerung der Ausstellung

275 ZBZ, Nachlass O. Kokoschka, Fasz. 466.10, OK an Kurt Schuschnigg, Mähr. Ostrau, 3.8.1937. Auf den Durchschlag des im Nachlass erhaltenen Briefes hat Kokoschka handschriftlich hinzugefügt: „unbeantwortet geblieben obwohl von 3 verschiedenen Stellen eingereicht". Der Brief ist auch ediert in: Kokoschka, Briefe III, 49 ff. Seiner Biographin Edith Hoffmann notierte Kokoschka in den Korrekturfahnen des 1943 verfassten „Life and Work", dass sie in Bezug auf dieses Ereignis den Namen Schuschniggs nicht erwähnen dürfe, „weil er angeblich noch im Konzentrationslager lebt". ZBZ, Nachlass O. Kokoschka, Karton 632, Fasz. 632.1.2, fol. 56.

bis Ende Juli 1937 für Kokoschka in Wien Zeit zu gewinnen, nachdem in München bereits die Ausstellung „Entartete Kunst“ eröffnet worden war.[276]

Zeitgleich zu Kokoschkas Bemühungen, einen Teil seines Werkes in Sicherheit zu bringen, kam es in Deutschland tatsächlich bereits zum Zugriff auf seine Werke. Für Kokoschka war es unmöglich zu erfahren, wie viele Bilder insgesamt betroffen waren. Edith Hoffmann schrieb in ihrer 1943 verfassten Kokoschka-Monographie von acht Werken, die in der Ausstellung „Entartete Kunst“ vertreten waren. Nach Forschungsstand von Gloria Sultano aus dem Jahr 2003 konnten neun Gemälde, ein Aquarell, ein Plakat und fünf graphische Blätter identifiziert werden, die in der Ausstellung gezeigt worden waren.[277] Beschlagnahmt wurden aber wesentlich mehr Werke Kokoschkas.[278] Dank der verstärkten Forschungsbemühungen zur Geschichte der „entarteten Kunst“ kann mittlerweile auf eine online zugängliche Datenbank zugegriffen werden, die auf Basis der nationalsozialistischen Beschlagnahmeprotokolle umfassendes Datenmaterial anbietet. Nach dieser Datenbank sind gegenwärtig 630 Werke (davon 34 Gemälde) Kokoschkas bekannt, die von der Beschlagnahmeaktion betroffen waren.[279]

Kokoschka konnte dem lediglich seine Form von subtilem Widerstand entgegensetzen. Sein Selbsporträt von 1937 gehört dazu. Seine Biographin Edith Hoffmann bezeichnete es als „his reply to the condemnation his works had suffered in Germany“.[280] Vom Künstler schien es aber kaum eine Erklärung hinsichtlich des so offensichtlichen politischen Hintergrunds gegeben zu haben. Die ausführlichen Erläuterungen zum Bild, die Hoffmann von Kokoschka erhielt und in ihrem Buch zitiert, sind ausschließ-

276 Zu Biographie und Schicksal von Richard Ernst während der NS-Ära vgl. Sultano, „Eine Art Schwanengesang“, 58 ff; Rainald Franz/Leonhard Weidinger, Die Direktion Richard Ernst. Vom Österreichischen Museum für Kunst und Industrie zum Österreichischen Museum für angewandte Kunst, in: Gabriele Anderl u.a. (Hg.), … wesentlich mehr Fälle als angenommen. 10 Jahre Kommission für Provenienzforschung, Wien 2009, 412–430.

277 Sultano, OK und die Ausstellung „Entartete Kunst“, in: Sultano/ Werkner (Hg.), Oskar Kokoschka, 99f.

278 Nach längerer Unklarheit über die Zuständigkeit und das weiteren Vorgehen mit der beschlagnahmten „entarteten“ Kunst wurden die betroffenen Objekte 1938 in sechs unterschiedliche „Verwertungsgruppen“ eingeteilt. Etwa 5000 Kunstwerke wurden als „international verwertbar“ eingestuft und gegen Devisen über den Schweizer Kunsthandel verkauft, darunter auch Werke Kokoschkas. Vgl. Meike Hoffmann, Verboten und verborgen. Lagerorte „Entarteter Kunst“, in: Sabine Loitfellner/Pia Schölnberger (Hg.), Bergung von Kulturgut im Nationalsozialismus. Mythen-Hintergründe-Auswirkungen Wien 2016, 401–420; Sultano, OK und die Ausstellung „Entartete Kunst“, 110 ff.

279 Vgl. Datenbank „Entartete Kunst“ der Forschungsstelle „Entartete Kunst“ der Freien Universität Berlin, abrufbar unter http://www.geschkult.fu-berlin.de/e/db_entart_kunst/datenbank/ (2.9.2019).

280 Hoffmann, Kokoschka, 214.



Abb. 35: Oskar Kokoschka, Selbstbildnis als „entarteter“ Künstler, 1937

lich formaler Natur, es ging Kokoschka vor allem um die Plastizität und Raumwirkung.[281] So bleibt als direkte Aussage nur die bereits eingangs zitierte Briefstelle an Anna Kallin, die eine Ahnung vermittelt hinsichtlich der persönlichen Bedeutung des Bildes. Für den Porträtmaler Kokoschka, der in einem Porträt immer mehr sah als das bloße äußere Abbild einer Person, ist es von hoher Signifikanz, dass er sich der Thematik seiner Diffamierung über die Gestaltung eines Selbstporträts näherte.

Tatsächlich sind die folgenden Jahre der NS-Herrschaft und des Zweiten Weltkriegs, die Kokoschka in London verbrachte, auch in Bezug auf sein Werk als die „politischste“ Phase einzustufen. Es entstanden mehrere Gemälde mit explizit politischem Charakter, wie „Das rote Ei“ oder „Alice im Wunderland“, das den „Anschluss“ Österreichs zum Inhalt hat. Ähnlich wie bei seinem früheren politischen Engagement war es aber Kokoschka auch diese Lebensphase betreffend wichtig zu betonen, dass er nicht „politisch engagiert“ war, wie er in seiner Autobiographie festhielt:

> „Ich malte damals eine Reihe von ‚politischen‘ Bildern, nicht weil ich politisch engagiert gewesen wäre, sondern in der Absicht, die Augen anderer zu öffnen dafür, wie ich den Krieg sah.“[282]

Ähnlich wie bei den Ausführungen zu Dresden, wollte Kokoschka mit der Formulierung „nicht politisch engagiert“ auf seine grundsätzliche politische Unabhängigkeit verweisen, ein politisches Engagement ist ihm wohl keinesfalls abzusprechen.

281 Hoffmann, Kokoschka, 215.

282 Kokoschka, Mein Leben, 250. Ausführlich zu den „politischen“ Bildern Kokoschkas aus der Londoner Phase vgl. Patrick Werkner, In London: Die „politischen“ Bilder Kokoschkas, in: Sultano/Werkner (Hg.), Oskar Kokoschka, 177–212. Selbst äußerte sich Kokoschka rückblickend nur wenig über seine politischen Bilder, auch nicht gegenüber Remigius Netzer, mit dem er seine Autobiographie „Mein Leben“ herausgab. Vgl. ZBZ, NL F. Witz, Karton 81, Fasz. 81.13, fol. 16 ff.

Das Bedürfnis, der Welt sein politisches Verständnis mitzuteilen, zeigte sich in seiner Londoner Lebensperiode nicht nur im Werk, sondern wiederum auch in öffentlichkeitswirksamen Aktionen, die von Plakataktionen bis zu Veröffentlichungen in Zeitungen reichten.[283] Dieses Sendungsbedürfnis erstreckte sich auch auf seine auto/biographische Präsentation: So war es Kokoschka ein Anliegen, der von Edith Hoffmann verfassten Künstlermonographie einen von ihm verfassten politischen Aufsatz beizusteuern. Trotz Widerstand des Verlegers, der Kokoschkas zahlreiche Initiativen, eigene Texte zum Buch beizusteuern, mehrfach ablehnte, setzte Kokoschka sein Ansinnen durch, was die Herausgabe des Buches stark verzögerte.[284] 1947 erschien es schließlich, im Appendix Kokoschkas Erläuterungen unter dem Titel: „A petition from a foreign artist to the righteous people of Great Britain for a secure and present Peace".[285] Das letzte Wortgehörte somit dem „politischen" Künstler Oskar Kokoschka.

### 4.4.3 „22° Waage": Aloys Wach und der Nationalsozialismus

„Österreich: 22° Waage. Adolf Hitler: 21° Waage. Wach: 19°47' Waage. (nach anderem Horoskop 22°)" [286]

Am 19. April 1933 verwehrte sich der in Braunau beheimatete Künstler Aloys Wach, ehemals als linker Revolutionär aus München vertrieben, in einem Schreiben an die

283 Vgl. die Plakataktion 1937 „Helft den baskischen Kindern", von Oskar Kokoschka in seiner Autobiographie als Reaktion auf die Ausstellung „Entartete Kunst" dargestellt. Das Plakat war aber vielmehr eine Reaktion auf die Bombardierung Guernicas im Spanischen Bürgerkrieg im April 1937. Sollte die Plakataktion bereits zu diesem Zeitpunkt stattgefunden haben, wie bei Heinz Spielmann dargestellt, kann ein unmittelbarer kausaler Zusammenhang mit der Ausstellung „Entartete Kunst" aus zeitlichen Gründen ausgeschlossen werden. Zur Chronologie vgl. Heinz Spielmann, Oskar Kokoschka. Leben und Werk, Köln 2003, 519. Auch andere politische Öffentlichkeitsmaßnahmen Kokoschkas waren auf Kinder bezogen, wie beispielsweise das Weihnachten 1945 in der Londoner U-Bahn angebrachte Plakat „In Memory of the Children of Europe who have to die of Cold and Hunger this Christmas". Vgl. Werkner, In London, 206 ff.

284 Vgl. Bonnefoit, Kunsthistoriker vom Künstler zensiert, 175 f.

285 Oskar Kokoschka, A petition from a foreign artist to the righteous people of Great Britain for a secure and present Peace. Humbly tendered and signed by Oskar Kokoschka, London December 1945, in: Hoffmann, Kokoschka, 245–284. In deutscher Übersetzung und „in größerem Umfang korrigiert", so der Herausgeber, in: Heinz Spielmann (Hg.), Oskar Kokoschka. Das schriftliche Werk. Bd. 4: Politische Äußerungen, Hamburg 1976, 289–332.

286 Aloys Wach, Tagebuchblätter seit 1933, Eintrag 18.2.1934.

Stadtgemeinde Braunau dagegen, dass die von der Großdeutschen Partei beantragte Ehrenbürgerschaft für Adolf Hitler durch die Gemeinde abgelehnt worden sei:

> „Mit Beschämung ob der außerordentlichen Unvernunft, die gewaltet hat bei der Abstimmung der Frage, ob man dem Herrn Reichskanzler Adolf Hitler das Ehrenbürgerrecht zuerkennen solle oder nicht, nimmt man das Resultat dieser Abstimmung zur Kenntnis. Ich bitte Sie, Herr Bürgermeister, meinen Protest zu dieser Entschließung der Stadtgemeinde entgegenzunehmen! Hier, in dieser Stadt, ist der Mann geboren, der als Einziger wirklich gewagt hat, dem Kommunismus den Kampf anzusagen. Der diesen Kampf auch wirklich durchgeführt hat ohne Kompromiß. Dieser bewundernswerte Mann ist, ganz auf sich allein gestellt, auf sein Genie und seinen Charakter, der Mann geworden, der er ist: Adolf Hitler; der einzig große Mann, der in dieser Stadt das Licht der Welt erblickte. Der einzige in dieser Stadt Geborenen, auf den diese Stadt stolz sein könnte – denn sonst ist niemand da, dessentwegen es sich gelohnt hätte, daß diese Stadt überhaupt existiert im Raume der Geschichte und der Zeit!“[287]

Wach kündigte in dem betreffenden Brief an, dass er es unter diesen Umständen vorziehe seinen Wohnsitz aus Braunau zu verlegen. Dies tat er zwar nicht, die Vehemenz, mit der er sein Anliegen vorbrachte, lässt aber darauf schließen, dass ihm die Angelegenheit wichtig war. Hinsichtlich seiner politischen Vergangenheit in der Münchner Räterepublik erscheint besonders interessant, dass er in diesem Brief vor allem Hitlers „Kampf“ gegen den Kommunismus hervorhob.

Wie bereits angemerkt, waren Wachs politische Überzeugungen mit seinen esoterisch-spirituellen Glaubenssätzen verbunden. Wach scheint, so lassen es zahlreiche seiner Aussagen und Texte vermuten, im Führer der NSDAP eine Art von Schicksalsgestalt gesehen zu haben, wie er sie auch in Jesus Christus oder dem in Braunau verehrten Johann Philipp Palm, der in der napoleonischen Belagerungszeit hingerichtet worden war, wahrnahm.[288] Auch die Zahlenmystik, mit der Wach sich beschäftigte, wurde zur politischen Deutung herangezogen. In den Tagebucheinträgen von 1934 findet sich die bereits oben zitierte Stelle, in der er mittels der Zahl 22 eine

287 Stadtarchiv Braunau, Mappe „Heimatrecht, Bürger- und Ehrenbürgerernennungen“, AW an die Stadtgemeinde Braunau, 19.4.1933. Faksimile abrufbar unter http://braunau-history.at/w/index.php?title= Datei:Wach.png (2.9.2019). Dank an Florian Kotanko und Manfred Rachbauer für diesbezügliche Hinweise.

288 Vgl. Bezirksmuseum Herzogsburg Braunau, Aloys Wach, Botschaft von Philipp Palm? Ein sonderbarer Bericht, o. D. (unveröff. Manuskript). Mit der Rezeption Johann Philipp Palms, der 1806 aufgrund eines antinapoleonischen deutschen Bekenntnistexts 1806 in Braunau hingerichtet wurde, beschäftigten sich die 15. Braunauer Zeitgeschichtetage unter dem Titel „Unfreiwilliger Held“.

Verbindung zwischen sich, Adolf Hitler und dem Schicksal Österreichs herzustellen versuchte:

> „Manchmal fürchte ich, dass meine Ahnung zurecht besteht: dass mein Horoskop mit dem Horoskop Österreichs identisch ist. Denn ich selbst habe, wie Österreich, denselben Aszendenten: 22° Waage! Eine innige Kommunikation der Lebensereignisse ist jedenfalls vorhanden, das ist mir lange schon aufgefallen!
> Österreich: 22° Waage. Adolf Hitler: 21° Waage. Wach: 19°47' Waage (nach anderem Horoskop 22°)." [289]

Braunau – seinem Wohnort und Adolf Hitlers Geburtsort – wies er in diesem Tagebucheintrag eine besondere Bedeutung zu, um schließlich über das Verhältnis von Politik und Kunst zu räsonieren:

> „Eine merkwürdige Rolle spielt Braunau in der Jetztzeit: Adolf Hitler ist hier geboren, H. v. Hammerstein war hier fast 10 Jahre Bezirkshauptmann und ging nach Linz als Sicherheitsdirektor, wo, kurz nach seiner Amtsübernahme, von ihm der Befehl ausging zum Einsatz der Staatsexekutive gegen den roten Aufstand; [290] von Braunau aus ging die Gründung der Innviertler Künstlergilde, die fast seit 10 Jahren jene Maximen auf das Programm setzte, die dann das dritte Reich als Staatskulturprogramm proklamierte. […] Die I.K. Gilde ist heute zum Großteil nat.soz. Gesinnung und leidet an dem inneren Konflikt. Die Kunst leidet an den politischen Konflikten umso mehr, als sie zwischen den Gegensätzen zerrieben wird, als zutiefst Leidtragende. Und der Künstler, der zwischen den feindlichen Lagern existieren und schaffen soll, ist gelähmt und zu schwerstem Brotkampf verurteilt. Für Kunst und Kultur ist einem solche Zeit schlimm, denn sie hat ja mit Macht und Parteikämpfen nichts zu tun, ist überparteilich und gehorcht dem inneren Gesetz, das mit den täglichen Parteistreitigkeiten kleiner Gruppen nichts zu tun haben kann und haben will."[291]

Trotz seines durchaus existenten politischen Engagements vertrat Wach hier das Bild des Künstlers, der der Politik fern- beziehungsweise über ihr steht. Kunst und Kultur auf der einen Seite und Politik auf der anderen stünden – so Wach – einander unverträglich gegenüber, der Künstler leide unter politischen Konflikten und Ein-

289 Aloys Wach, Tagebuchblätter seit 1933, Eintrag 18.2.1934.

290 Hans (von) Hammerstein-Equord (1881–1947), österreichischer Politiker, Beamter und Schriftsteller, Gründungsmitglied der Innviertler Künstlergilde. Zu seiner Rolle in Bezug auf die Niederschlagung des Februaraufstandes 1934 vgl. Hammerstein, Im Anfang war der Mord.

291 Aloys Wach, Tagebuchblätter seit 1933, Eintrag 18.2.1934.

vernahmen. Nicht nur die Vorstellung des „überparteilichen" Künstlers, auch andere Künstlerstereotype finden sich in Wachs weiteren Überlegungen:

> „Die wahren Künstler sind die lebenden Propheten von Volk und Land, ihr Schaffen ist der Seismograph für das innere Leben des Volkes, gibt ganz klare Auskunft über die Veränderungen der Volksseele. Wahrhafte Künstler sind durch ihr Gemüt gleichgeschaltet mit den Emanationen der Volksseele, die die Summe der Empfindungen und der Gefühle aller ist. […] Aus den Werken der Kunst ist die zukünftige Entwicklung der Volksseelen zu ersehen. Der Zusammenbruch des europäischen Geistes, seine Zersetzung, war viele Jahre vor dem Kriege in der bildlichen Kunst vorauskonstatiert. Manche Künstler sammeln die Emanationen ihrer Stammverwandten wie eine Linse die Sonnenstrahlen und sie werden das unmissverständliche Sprachrohr ihres Volkes und ihrer Landschaft (siehe Egger Lienz). Man kann nicht sagen, er sei das Produkt seiner Gegend und ihrer Menschen: das Phänomen entsteht aus einer gegenseitigen Wechselwirkung der gleich gestimmten, unbewussten Gemütssphären. Gleiches reagiert und beeinflusst das Gleiche. So repräsentiert meistens ein Künstler einen Teilaspekt seines Volkes. Nur die ganz großen sind Repräsentanten der Seelensumme ihrer Volkszeitgenossen: sie erheben das Sehnen und die Hoffnungen und das Leid in die Sphäre des göttlich-Erhabenen."[292]

Wach transportiert hier zahlreiche Künstlermythen, darunter die Vorstellung vom Künstler als „Seismographen", in der Tradition einer weit zurückreichenden Vorstellung vom Künstler als Propheten.[293] Die Rolle des Propheten übernahm Wach in seinem nächsten Tagebucheintrag gleich selbst:

292 Aloys Wach, Tagebuchblätter seit 1933, Eintrag 18.2.1934. Unterstreichung im Original.

293 Vgl. dazu auch die Überlegungen von Sigrid Schade, Zur Metapher vom ‚Künstler als Seismograph', in: Sabine Fastert/Alexis Joachimides/Verena Krieger (Hg.), Die Wiederkehr des Künstlers. Themen und Positionen der aktuellen Künstler/innenforschung, Köln, Weimar, Wien 2011, 131–145. Schade gibt zu bedenken, dass das gängige Bild des „Seismographen" als Metapher eigentlich nicht zutreffend sei, da das technische Gerät Seismograph Bewegungen/Erschütterungen zwar aufzeichne, aber nicht vorhersage, wie es in der metaphorischen Verwendung aber offenbar gemeint sei. Schade formuliert weiters, und dies scheint sich mit Wachs Selbstverständnis weitgehend zu treffen: „Das Konzept vom Künstler als Seismograph ist eine moderne Reformulierung der Tradition des Künstlers als Prophet und/oder Zeuge. Die Metapher, die sowohl von Künstlern selbst wie von Kunstkritikern seit dem späten 19. Jahrhundert verwendet wird, schreibt der Person des Künstlers eine spezifische Sensibilität zu, die (gesellschaftliche) Spannungen früher sichtbar mache als andere Personen oder diese geradezu voraussehe. In diesem Sinne versteht sich der Künstler gewissermaßen selbst als Medium. Innerhalb des Konzeptes scheint der Künstler seine privilegierte Position zu behalten, da ihm dadurch außergewöhnliche Sensibilität zugeschrieben wird." Ebd., 143.

> „Österreichs Horoskop ist 22° Waage (Aszendent). Das gilt für die Republik, glaube ich. Die Zahl 22 scheint übrigens in Österreich verhängnishaft oft auf. Es scheint, als ob von Österreich aus Dinge ins Rollen gebracht würden, deren Tragweite nicht abzusehen ist. Ich sehe nur nicht ganz klar vorläufig. Diese Dinge hängen innig zusammen mit dem neuen Zeitalter – aber ob im guten oder im bösen Sinne, das ist vorerst ganz dunkel! Eines ist sicher, dass das Horoskop Hitlers innigen Bezug hat auf seine angestammte Heimat. Wenn mich nicht alles täuscht, steht schicksalshaft hinter der kommenden Situation die Person Hitlers."[294]

Vier Jahre nach diesem Tagebucheintrag überquerten deutsche Truppen den Grenzfluss Inn bei Braunau, im Gefolge passierte Adolf Hitler seine Geburtsstadt, um kurz darauf den „Anschluss" Österreichs formal zu vollziehen. Oberösterreich positionierte sich fortan als „Heimatgau des Führers" und die schon zuvor deutschnational beziehungsweise nationalsozialistisch positionierten KünstlerInnen befanden sich im Aufwind.[295] Seine politische Vergangenheit in der Münchner Räterepublik und auch seine künstlerische Phase als Expressionist hatte Wach abgelegt. Beides schien nicht hinderlich zu sein für eine wohlwollende nationalsozialistische Rezeption seines Werks beziehungsweise zumindest von Teilen davon. Besonders das Sujet Bauernkriegsbilder, das Wach in den 1920er-Jahren intensiv bearbeitet hatte, wurde von der NS-Kunstpolitik positiv aufgenommen. Eine seiner Bauernkriegsdarstellungen zierte 1941 – und somit bereits nach Wachs Tod – das Titelbild der ersten Ausgabe der Zeitschrift „Oberdonau. Querschnitt durch Kultur und Schaffen im Heimatgau des Führers".[296]

Wach verstarb im April 1940 an den Folgen einer Lungenerkrankung. Im Mai 1942, anlässlich des Datums seines 50. Geburtstags, erschien eine posthume Ehrung in den „Kulturnachrichten aus Oberdonau".[297] Es ist dies ein weiteres Indiz dafür,

---

294 Aloys Wach, Tagebuchblätter seit 1933, Eintrag 21.2.1934.

295 Vgl. Birgit Kirchmayr (Hg.), „Kulturhauptstadt des Führers". Kunst und Nationalsozialismus in Linz und Oberösterreich, Linz, Weitra 2008; Birgit Kirchmayr, Kontinuitäten und Brüche in der bildenden Kunst Oberösterreichs vor dem Hintergrund des Nationalsozialismus, in: *Mitteilungen des Oberösterreichischen Landesarchivs* (2013), 93–108; Harry Slapnicka, Wenig Extreme in einer Zeit voller Extreme. Die bildende Kunst in Oberdonau, in: *Kunstjahrbuch der Stadt Linz* (1990/91), 116–157.

296 Oberdonau. Querschnitt durch Kultur und Schaffen im Heimatgau des Führers, Heft 1 (Februar/März) 1941. Vgl. zur Zeitschrift Birgit Kirchmayr, „Kulturhauptstadt des Führers"? Anmerkungen zu Kunst, Kultur und Nationalsozialismus in Oberösterreich und Linz, in: Kirchmayr (Hg.), „Kulturhauptstadt des Führers", 33–58; Faksimile der Zeitschrift unter https://www.ooegeschichte.at/epochen/nationalsozialismus/kunst-unter-dem-nationalsozialismus/nach-dem-anschluss/zeitschrift-oberdonau/ (2.9.2019).

297 Aloys Wach – 50. Geburtstag, in: *Kulturnachrichten aus Oberdonau*, Nr. 2 (Mai) 1942, 2.

dass Wach – zwei Jahrzehnte nach seinem Engagement für die radikale Linke in München – unter Fokussierung auf Teile seines Werks und Ausblendung anderer Schaffensperioden – zumindest von den regionalen nationalsozialistischen Kunststellen keineswegs verfemt,[298] sondern vielmehr geehrt wurde.

### 4.4.4 „… hätte ich aber die conträren Gesinnungen“: Margret Bilger und der Nationalsozialismus

> „Meine eigne Einstellung kristallisiert sich nur mehr u. mehr u. es ist mir lieber Tatsachen zu wissen, als diese leere optimistische Begeisterung.“ [299]

Margret Bilgers Positionierung zur nationalsozialistischen Ideologie und Kunstpolitik muss als wechselvolle, ambivalente und stark von Einflüssen sie umgebender Menschen abhängige Entwicklung gesehen werden. An deren Beginn steht eine junge Frau aus deutschnational geprägtem Elternhaus und an deren Ende eine Künstlerin, bei der sich durch verschiedene Begegnungen, besonders durch die Bekanntschaft und Ehe mit dem Künstler Hans Breustedt, manche Perspektiven verschoben haben. In ihrem politischen Selbstverständnis als Künstlerin findet sich eine ähnliche Grundhaltung, wie sie bereits beschrieben wurde, nämlich die Überzeugung, dass die Kunst über der Politik stehe. Besonders deutlich postulierte sie dies in Phasen, in denen sich Politik in Form von Gewalt und Krieg darstellte. Sehr eindrücklich äußerte sie diese Sicht in einem Brief an ihren Vater im Dezember 1938:

> „Sonst von der Politik lieber Vater sollten wir etwas absehen. Weil es doch das wichtigste ist das beste aus sich zu machen was möglich ist u. mehr liegt in unserer Hand nicht; war nicht oft die Kultur schon sehr hoch u. sind nicht immer Kriege gekommen, u. was bestanden liegt im Geiste u. in der Kunst, es sind das wohl die reinsten Äusserungen des menschlichen Wesens.“[300]

---

298 Grete Doppler führte im Schriftenverzeichnis an, dass der bereits vorbereitete Druck einer unter Pseudonym verfassten Schrift Wachs mit dem Titel „Die Irminsäule, ihre Wiederherstellung über die christliche Kunst, ihre Versöhnung mit dem Kreuz“ 1939 vom NS-Propagandaministerium untersagt worden war. Vgl. OÖ Landesgalerie (Hg.), Aloys Wach, 216 f. Auf ein generelles Publikationsverbot für Wach kann daraus aber keineswegs geschlossen werden, so erschien beispielsweise noch 1939 im Münchner Otto-Barth-Verlag Aloys Wachs Schrift „Das Christus-Geburtsbild“.

299 Bilger-Archiv, MB an Luis Fier, Heidelberg 13.11.1936.

300 Bilger-Archiv, MB an den Vater, Wien, Mitte Dezember 1938. Hier zit. nach Margret Bilger, Briefe an die Familie, unveröff. Transkript von Melchior Frommel.

Der Vater war zweifellos für Bilgers politisches Weltbild eine prägende Persönlichkeit. In den wenigen von der Künstlerin über sich selbst erstellten Kurzbiographien fand der Vater immer zentrale Erwähnung. Besonders intensiv verwies sie in der 1944 für eine nationalsozialistische Kulturzeitschrift verfassten Lebensdarstellung auf ihn.[301] Ferdinand Bilger, 1875 in Innsbruck geboren, wuchs in Wien auf und promovierte dort 1903 zum Doktor juris.[302] Er war Mitglied der deutschnationalen Burschenschaft „Silesia" und absolvierte nach seiner Promotion als Jurist noch ein Studium der Geschichtswissenschaften. Zwischen 1907 und 1911 war er in Heidelberg Mitarbeiter des Deutschen Rechtswörterbuchs. Zu dieser Zeit war er bereits verheiratet, drei Kinder wurden zwischen 1903 und 1910 geboren. Die in dieser Zeit geknüpften engen Bindungen der Familie an Heidelberg blieben auch nach der Rückkehr nach Graz bestehen. Nach Ende des Ersten Weltkriegs begann Ferdinand Bilgers Karriere an der Universität Graz, an der er 1921 habilitierte, als Privatdozent und schließlich als Professor lehrte. Seine Antrittsvorlesung fand im Mai 1938 kurz nach dem „Anschluss" Österreichs statt. Unter Rückbezug auf historische Daten reihte er einen Zusammenschluss von Deutschland und Österreich in eine gewissermaßen historisch logische Kontinuität ein und begrüßte diesen als „höchstes Gut". Der Duktus der Rede war klar deutschnational und antihabsburgisch, Adolf Hitler wurde als positive Schicksalsfigur herausgestrichen.[303] Die politischen Wege und Überzeugungen seiner drei Kinder verliefen überaus divergierend: Die jüngste Tochter Irmtraut folgte dem Vater in seiner deutschnationalen Gesinnung und ging noch weiter: Schon 1933 teilte sie dem Vater mit, dass sie in die NSDAP eintreten wolle. Der Vater äußerte Verständnis, gab aber den Ratschlag, sich die Entscheidung gut zu überlegen:

> „Wenn ich auf das eigentlich Sachliche eingehe, so zieht Dich zum Nationalsozialismus das, was daran Liebe ist, nicht das, was darin Haß ist. Ich glaube Dich sehr zu kennen, wenn ich auf Dich das Wort der Antigone des Sophokles anwende: Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da."[304]

---

301 Margret Bilger, Mein Entwicklungsgang, in: *Kulturnachrichten des Gauleiters und Reichsstatthalters in Oberdonau*, Nr. 19, 11.5.1944. Vgl. Kapitel 2.5.

302 Diese und die weiteren biographischen Angaben zu Ferdinand Bilger aus: Maria Inzko, Ferdinand Bilger als akademischer Lehrer, Dissertation, Graz 1977.

303 Teile der Vorlesung zit. in: Inzko, Ferdinand Bilger als akademischer Lehrer. Inzko verweist auch darauf, dass Bilger seit März 1938 auch Mitglied des nationalsozialistischen Dozentenbundes war und am 24. März 1938 seinen Diensteid leistete. Die Verleihung einer Professur für den zuvor nur als außerordentlichen Professor tätigen Bilger steht daher wohl in unmittelbarem Zusammenhang mit dem „Anschluss".

304 Ferdinand Bilger (Vater) an Irmtraut Bilger, 14.5.1933, zit. nach Inzko, Ferdinand Bilger als akademischer Lehrer, 48.

Wegen ihrer Mitgliedschaft in der (illegalen) nationalsozialistischen Studentenschaft wurde Irmtraut Bilger 1935 verhaftet und verbrachte mehrere Tage im Gefängnis. Ihre Schwester Margret schrieb an die befreundete Familie Frommel in Heidelberg:

> „Auch mit Irms waren Sorgen, sie war eingesperrt und nun kann sie wohl keinen Beruf haben.“[305]

Margret Bilgers Bruder Ferdinand hingegen engagierte sich – in Opposition zu Vater und Elternhaus – als linksbewegter Sozialist und nahm als Mitglied der Internationalen Brigaden am Spanischen Bürgerkrieg teil.[306] Seit 1933 war der promovierte Chemiker mit der aus Kroatien stammenden Maria Biljan verheiratet, die als Bildhauerin und Keramikerin tätig war und die politischen Ansichten ihres Mannes teilte. Wie Aussagen Margret Bilgers zu entnehmen ist, stand sie in der komplexen politischen Konstellation ihrer Familie zumindest Mitte der 1930er-Jahre noch eher auf der konservativen beziehungsweise nationalen Seite und missbilligte die Aktivitäten und den Freundeskreis des Bruders. An Helene Frommel schrieb sie:

> „Das mit der Schwägerin [Anm.: Maria Biljan-Bilger] ist wirklich arg geworden und es ist nur unendlich schwer zuzusehn, wie Ferdl in einen Kreis gezogen wird von Menschen, die ihm doch nicht Freunde sind, Freunde, Bekannte von der Schwägerin, meist Juden. Er passt nicht hinein, […]“[307]

Ihr Bruder Ferdinand war aber nicht der Einzige in Margret Bilgers nächster Umgebung, der politisch linksgerichtet war. Ihre enge Freundin Elisabeth Karlinsky, mit der sie seit ihrer gemeinsamen Zeit an der Wiener Kunstgewerbeschule in engem brieflichen Kontakt stand, war Kommunistin und nach ihrer Verheiratung mit dem dänischen Schriftsteller Hans Scherfig in der dänischen Kommunistischen Partei organisiert. Im Zuge eines Besuches bei Karlinsky-Scherfig in Dänemark 1936 prallten für Margret Bilger die politischen Welten aufeinander, besonders als sie bei der Rückreise mehrere Aufenthalte in Städten des mittlerweile nationalsozialistischen Deutschlands absolvierte. Sie fühlte sich zwischen den sie umgebenden verschie-

305 Bilger-Archiv, MB an Helene Frommel, Graz 10.11.1935. Hier zit. nach Bilger, Briefe an die Familie, unveröff. Transkript von Melchior Frommel.

306 Zur Biographie von Ferdinand Bilger vgl. Günter Eisenhut, Biographische Skizzen: Ferdinand Bilger, in: Günter Eisenhut/Peter Weibel (Hg.), Moderne in dunkler Zeit. Widerstand, Verfolgung und Exil steirischer Künstlerinnen und Künstler 1933–1948, Graz 2001, 146–157.

307 Bilger-Archiv, MB an Helene Frommel, Graz 26.8.1935. Hier zit. nach Bilger, Briefe an die Familie, unveröff. Transkript von Melchior Frommel.

denen Freundschafts-, Bekanntschafts- und Familienkreisen, die ihr persönlich alle wichtig waren, politisch verloren beziehungsweise verwirrt. Über ihre Eindrücke berichtete sie in einem Brief an ihren damaligen Ehemann Markus Kastl:

> „Liesl [Anm.: Karlinsky] leistet so viel. Sie malt um zu verdienen hat den kleinen Buben der sehr viel Zeit u. Raum braucht u. wild oft nach seiner Mutter schreit. […] Dann waren wir bei einem dortigen sehr begabten Architekten in einer ganz modernen Wohnung mit breitem Glasfenster auf die Wasser u. Bäume. Dort war elektrische Küche Warm- u. Kaltwasser. Liesl sagte darum seien sie Kommunisten dass alle solche Wohnungen bekämen. […] Über Deutschland sprach ich nicht, sie denken dort dieselben Greuel wie man hier von Russland denkt. Beide Länder sind gross u. in beiden geschieht im Verhältnis Schreckliches. […] Dann war ich bei Kostron in Hannover wo ich wieder […] vieles sah. Vor allem neue Ausstellungen Rassenausstellungen u.s.w. Hier waren in einer Ausstellung 10 Preise an Künstler verliehen sodass man sah es wird sich darum bemüht. Die Kunst ist mittelmäßig u. die Spührnase [sic] der Juden fehlt. Dieses Missverständnis der Kunst ist auch in Russland. […] Mich regen die Sachen jetzt immer so auf umsomehr weil meine beste Freundin so stark an Kommunismus glaubt u. ich doch sehe was dort auch alles Schreckliche geschieht. (auch hier): Es ist alles wie vor dem Krieg. […] Ich war in einer Rassenausstellung dieser Satz von Hitler fiel mir auf: Bei dieser Rassenvergiftung muss ein Volk das auf sein Blut sieht zum Herren der Erde werden. Es war auch eine neue Kunstausstellung u. vieles andere überaus Interessante.“[308]

Besonders ausführlich schrieb sie nach der Dänemark- und Deutschlandreise an eine Freundin in Berlin, Luis(e) Fier, die offenbar überzeugte Nationalsozialistin war:[309]

> „In der Bahn sprach ich mit S.A. leuten. Immer wieder hörte ich von ihnen, ‚wir haben es schon weiter gebracht hier als ihr, was?‘ Ich habe immer gelacht und habe gesagt: ‚Ihr habt ja den Hitler.‘ Dann aber fragte ich einmal, ‚was macht ihr denn eigentlich u. was für Unterschied ist zwischen euch und dem Militär?‘ Sie sagten: ‚Wir sind Volksaufklärer.‘ Ich

308 Bilger-Archiv, MB an Markus Kastl, Heidelberg 9.11.1936. Hier zit. nach Bilger, Briefe an die Familie, unveröff. Transkript von Melchior Frommel.

309 Im Nachlass Margret Bilgers finden sich zwei Brieffragmente – möglicherweise Entwürfe – und ein abgestempelter Brief an Luis Fier, wobei unklar ist, wie dieser wieder zurück in Bilgers Besitz kam. Unklar ist auch, woher sich Bilger und Fier kannten, möglicherweise vom gemeinsamen Studium in Wien oder aus der Wandervogelbewegung. Die Briefe finden sich (als Ergänzung zum Briefwechsel Bilgers mit Elisabeth Karlinsky) in: Bilger-Archiv, Margret Bilger-Elisabeth Karlinsky. Briefwechsel. Unveröff. Transkript von Melchior Frommel, 33 ff.

> fragte, wozu sie denn den Dolch hätten u. die Uniform, da machten sie Späße. Aber als ich von Österreich erzählte, sagten sie immer wieder, dort seien ja noch die Juden, das wäre ja klar, daß es da so zugehe. Ich fand bei der S.A. ein Spieß- und Kleinbürgertum, immer wieder die dicken Bäuche."[310]

Sie schrieb weiter, dass sie von deutschen Emigranten in Dänemark von Gräueltaten erfahren habe, die im nationalsozialistischen Deutschland begangen würden, und bat ihre Freundin um Aufklärung, ob dies zutreffen könne. Ihr Bild vom Nationalsozialismus bekam erste Trübungen, der Freundin versicherte sie aber dennoch:

> „Du darfst nicht glauben, dass ich über all das Negative ein grosses Ziel übersehn könnte. Meine eigne Einstellung kristallisiert sich nur mehr u. mehr u. es ist mir lieber Tatsachen zu wissen, als diese leere optimistische Begeisterung. [...] Du bist so unglaublich grossmütig u. sagst ich gehöre mit. Viele andre wären da gewiss sehr dagegen, denn ich glaube an die Rassensache gar nicht. [...] Für mich bist du allein noch der zusammenhaltende Begriff für den NAT.SO. wie ich ihn verstehe."[311]

Eigene Wahrnehmungen und die Gespräche mit politisch unterschiedlich eingestellten Personen führten dazu, dass sich Margret Bilger auf ihrer Dänemark-Deutschland Reise 1936 erstmals intensiv mit den Auswirkungen nationalsozialistischer Politik auseinandersetzte. Ihr zuvor offenbar romantisch-idyllisiertes Bild bekam Risse. Ihrer Schwester schrieb sie:

> „Ich war oft ganz müde von den Eindrücken jeder Mensch ist so an Politik beteiligt u. niemand fast ist frei davon, auch Liesl gar nicht u. Frieder gar nicht, das war sehr anstrengend für mich u. ich bin aber doch endlich für mich klarer geworden."[312]

Auch in Bezug auf die Kunstpolitik zeigte sich für Bilger auf ihrer Deutschlandreise ein Bild des Nationalsozialismus, mit dem sie nicht wirklich konform gehen konnte/wollte. Einigen der in Deutschland mittlerweile verfemten KünstlerInnen, wie beispielsweise Ernst Barlach, brachte Bilger große Verehrung entgegen, die neuen pro-

---

310 MB an Luis Fier, Heidelberg 5.11.1936, zit. nach Bilger-Karlinsky. Briefwechsel. Unveröff. Transkript von Melchior Frommel, 35 f.

311 MB an Luis Fier, Heidelberg 13.11.1936, zit. nach Bilger-Karlinsky. Briefwechsel. Unveröff. Transkript von Melchior Frommel, 39.

312 Bilger-Archiv, MB an Irmtraut Bilger, Innsbruck 5.12.1936. Hier zit. nach Bilger, Briefe an die Familie, unveröff. Transkript von Melchior Frommel.

pagierten Künste fanden nicht immer ihr Gefallen. Über einen Ausstellungsbesuch in Hannover berichtete sie an Luis(e) Fier:

> „Die Ausstellung selbst war sehr sehr mittelmäßig. Die Preise waren aber meist auf Selbstporträts u. diese Selbstporträts sahen jedenfalls sehr ‚arisch' aus. Ich sah noch nie so viel Selbstporträt u. der Zweck trat auch einleuchtend hervor. Aber der Wille Künstlern zu helfen ist doch da, daß sie mittelmäßig sind ist ihre Angelegenheit. Ich hörte dort einen Vortrag, daß man die brünstigen Farben nicht mehr will, daß die furchtbaren Geschehnisse früher Tage vorbei wären u.s.w. Ich hätte gern mit diesem Künstler gesprochen, Mittelmäßigkeit hat noch nie ein Kunstwerk besessen. Es gibt so viele Mißverständnisse, es ist aber die Aufgabe der Künstler, die Augen u. Ohren für alles Wahrhafte und Echte zu schulen. Die Juden haben in ihrer großen Wachheit feine Spürnasen dafür gehabt. Mit einem Saaldiener hatte ich ein langes Gespräch. Er belehrte erst mich: er sagte ‚Die machen Unterschied zwischen Kunst u. Kunst.' Ich habe ihm vieles erklärt. Er sagte oft, dies u. jenes darf ich nicht sagen. Ich sagte, daß ich überzeugt bin, daß man im neuen Deutschland die Wahrheit noch sagen dürfe. Er führte mich in ein (hinteres) Gemach, wo Barlach unter vielen anderen hingestellt war, er machte mich auf Unsittliches aufmerksam. [...] Liebermann hing dort noch im Saale, er sagte auf meine Frage, daß er als Jude noch hing?, ‚ja, aber man dürfe es nicht sagen, daß er Jude ist'."[313]

Insgesamt fiel ihr Resümee über ihre Eindrücke des nationalsozialistischen Deutschlands eher negativ aus. An der letzten Station ihrer Rückreise angekommen, teilte sie Elisabeth Karlinsky mit:

> „[…] wenn ich wieder zu Euch käm tät ich nicht mehr von Deutschland reden, wenn auch oft die Menschen fein sind, die Politik ist es nicht."[314]

Ihre Ansichten, speziell zur Kunstpolitik, schärften sich noch, als 1937 in München die „Große Deutsche Kunstausstellung" im neu errichteten Haus der Deutschen Kunst und die Ausstellung „Entartete Kunst" stattfanden. An eine befreundete Familie schrieb Margret Bilger darüber:

> „Gestern abends kamen Irms u. Franz [Anm.: Schwester Irmtraut Bilger und ihr späterer Ehemann Franz Blum] zurück vom Haus d. Kunst München. Es ist über Erwarten traurig.

313 MB an Luis Fier, Heidelberg 5.11.1936, zit. nach Bilger-Karlinsky. Briefwechsel. Unveröff. Transkript von Melchior Frommel, 35.

314 Bilger-Archiv, MB an Elisabeth Karlinsky, Innsbruck o.D. [vermutlich Dezember 1936].

Es war sehr aufregend was sie erzählten denn es sind Massen von Menschen die sich dort Stunden anstellen … es sind wunderbare Kunstwerke in der Schreckenskammer / Nolde, Kokoschka Marc Klee u. viel ausserordentlich Interessantes (dadaistisch/kubistisch) wo sich alles lustig drüber macht – u. in der Kunsthalle! Ihr werdet den Katalog sehen Mein Löwenhunger nach Freiheit schreit zum Himmel."[315]

Trotz dieser deutlichen Ablehnung nationalsozialistischen Kunstverständnisses konnte Bilger selbst in den Jahren des Nationalsozialismus ihre ersten künstlerischen Erfolge erzielen. Bis zu einem gewissen Grad muss offenbleiben, inwiefern es sich dabei um eine zufällige Konstellation handelte, die mehr von einzelnen handelnden Personen als von der Gesamtsituation beeinflusst war. Grundsätzlich kann aber gesagt werden, dass Bilgers Kunst, die man auch unter dem Aspekt von Volkskunst beziehungsweise volkskundlicher Motive sehen kann, mit der offiziellen NS-Kunst nicht grundsätzlich inkompatibel war. Mit der Bürokratie des Deutschen Reichs scheint Bilger allerdings anfangs Schwierigkeiten gehabt zu haben: Mehrere Briefstellen geben darüber Auskunft, dass sie in der ersten Zeit nach dem „Anschluss" noch nicht über die notwendige Mitgliedschaft in der Reichskulturkammer verfügte und daher nicht an Ausstellungen teilnehmen konnte. Im Februar 1939 schrieb sie an den Vater:

„Es giebt jetzt viel Gelegenheit auszustellen nur wird verlangt dass man Mitglied der Kunstkammer ist. Ich bitte Dich Vater schreibe mir was man hier tun kann."[316]

Und ein Brief an die Schwester vom März 1939 belegt, dass sie auch zu diesem Zeitpunkt noch nicht Mitglied der Reichskulturkammer war:

„Hier ist eine grosse Ausstellung: Menschen u. Berge[317] wo ich nicht mitgetan da ich ja immer das von der Kunstkammer nicht habe, auch sonst hätte es wohl nicht gepasst."[318]

Ob es Schwierigkeiten bei der Aufnahme gab oder Bilger diese nur noch nicht beantragt hatte, muss mangels vorliegender Quellen vorerst offenbleiben. Sie muss später

315 Bilger Archiv, MB an ? [Familie Ring] Schärding 25.8.1937. Hier zit. nach Bilger, Briefe an die Familie, unveröff. Transkript von Melchior Frommel.

316 Bilger Archiv, MB an Ferdinand Bilger [Vater], Wien 15.2.1939.

317 Gemeint ist die Ausstellung „Berge und Menschen der Ostmark", die im Wiener Künstlerhaus im März und April 1939 gezeigt wurde. Vgl. dazu Monika Mayer, Gesunde Gefühlsregungen. Das Wiener Ausstellungswesen 1933–1945, in: Jan Tabor (Hg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956, Baden 1994, 294–301, 300.

318 Bilger Archiv, MB an Irmtraut Bilger, Wien März 1939.

jedenfalls Mitglied geworden sein, anders wären ihre ab 1942 belegten Ausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen nicht möglich gewesen.

Schwierigkeiten ergaben sich für Bilger auch im Jahr 1943, als ihr eine Dienstverpflichtung drohte, die sie offenbar nur über Intervention des Landesleiters der Reichskunstkammer abwenden konnte. Vermutlich ging es um die verschärften Verordnungen zum Arbeitseinsatz im Zuge der totalen Mobilmachung im Jänner/Februar 1943 und die damit verbundene Meldepflicht.[319] An ihren Vater schrieb Bilger am 1. Februar 1943:

> „Mein lieber Vater, Hab keine Sorge um mich, ich sprach mit allen, auf keinen Fall will ich mich drücken, aber ich habe es gewiss richtig u. gut dargelegt was mir wichtig ist u. für welche Sache, wo nur ich allein eben einstehen kann. Mit Frau Landwehr[320] sprach ich durch Zufall, nie würde ich dort etwas bitten. Wenn es sein muss, werde ich hier Briefträger. Onkel Toni sagt dass ‚Dachauer'[321] der Oberste nun von der Kammer ist. – Ärztliche Zeugnisse werden sich 1000 aneignen, das werde ich nie versuchen, wichtig ist dass man den Eindruck eines Drückens nicht macht."[322]

Wenige Tage später teilte sie ihrem Vater mit, dass sie Kubin um seine Fürsprache bei „Mandelsloh von dem Verein der Oberdonauer"[323] gebeten habe, da sie zumindest bis Sommer Zeit für die Umsetzung ihrer gerade im Entstehen begriffenen Arbeiten brauche. Und bemerkenswert offen, was ihre Einschätzung des Kriegsverlaufs betrifft, schrieb sie ihrem Vater wiederum wenige Tage später, am 7. Februar 1943:

---

319 Vgl. RGBl. I, 1943, 65: Verordnung vom 27.1.1943 über die Meldung von Männern und Frauen für Aufgaben der Reichsverteidigung, RGBl. I, 1943, 75: Verordnung zur Freimachung von Arbeitskräften für kriegswichtigen Einsatz.

320 Gemeint ist vermutlich die Ehefrau von Karl Landwehr, NSDAP-Kreisleiter des Bezirks Schärding und wohnhaft in Taufkirchen/Pram. Vgl. Eintrag Landwehr in der biographischen Datenbank des Oberösterreichischen Landesarchivs, unter https://e-gov.ooe.gv.at/bgdfiles/p6562/Landwehr_Karl_KreisleiterSchaerdingRied.pdf (2.9.2019). Vgl. auch Marktgemeinde Taufkirchen an der Pram (Hg.), Taufkirchen an der Pram, Ried 2010, 163 ff.

321 Wilhelm Dachauer (1881–1951), österr. Maler, Mitglied der Innviertler Künstlergilde.

322 Bilger-Archiv, MB an Ferdinand Bilger [Vater], 1.2.1943.

323 Mit dem „Verein der Oberdonauer" meinte Bilger entweder die lokale Abteilung der Reichskulturkammer, also die Reichskammer für bildende Künste in Oberdonau, deren Landesleiter Ernst August (von) Mandelsloh war, oder vielleicht die einzige in Oberösterreich nach dem „Anschluss" zugelassene, gleichgeschaltete Künstlervereinigung, den „Künstlerbund Oberdonau". Dessen Vorsitzender war der Maler Hans Pollack. Vgl. dazu Slapnicka, Wenig Extreme in einer Zeit voller Extreme.

„Ich glaub ich hab den richtigen Weg unternommen u. Kubin gebeten an Mandelsloh zu schreiben u. will alles versuchen was zu machen ist, im Sinne des Möglichen, […] Jedenfalls vor dem 15. März wo dann alles Handwerk niedergelegt werden soll werd ich auch meines nicht legen, ich bin sehr ruhig u. fast sicher. Wir gehen jetzt wie in dichten Wolken ohne zu wissen wie die Welt erscheint wenn sie aufreissen. Dass man also das deutsche Volk vor die Vernichtung oder den Sieg stellt, dass man verantwortet alles aus den Angeln zu heben was es giebt, rechtfertigt man mit der Bekämpfung des Weltbolschewismus, von den Engländern die ihrerseits bis zu unsrer Vernichtung drängen, spricht man kaum u. wie die ‚Türkei' nun zu der imaginären Gefahr des Bolschewismus steht hat sich wie mir scheint in den letzten Tagen entschieden, damit auch unsre ganze Lage stark zu Tage tritt. Wir werden uns auf lange gefasst machen müssen u. auf alles. Kaum kann unser Los nun nach der totalen Mobilisierung jemals verschlimmert werden, ich werde darum alles versuchen was in meinen Kräften in meiner Vernunft u. meine Feingefühl steht. […] Wenn ich einmal Briefträger sein muss hoff ich doch noch arbeiten zu können."[324]

Wie von Bilger gewünscht, setzte sich Kubin bei Landesleiter Ernst August von Mandelsloh für sie ein.[325] Dass sich dieser um Bilgers Problem kümmerte, das heißt die Reichskunstkammer vermutlich notwendige Bestätigungen für Bilger abgab,[326] lässt sich aus einem Brief Mandelslohs an Bilger vom 3. Juli 1943 schließen, in dem es heißt:

„Warum von Ihnen Antwort wegen einer Tätigkeit ‚neben' der Kunst verlangt wird, weiß ich nicht. – Schreiben Sie auf alle Fälle irgendetwas hin: Haushalt, oder Gartenarbeit."[327]

324 Bilger-Archiv, MB an Ferdinand Bilger [Vater] 7.2.1943.

325 So Bilger an ihre Schwester: „Kubin hat mir eine so wunderbare Bestätigung an Mandelsloh geschrieben, so ausserordentlich dass ich Hoffnung habe." Bilger Archiv, MB an Irmtraut Bilger, 10.2.1943. Am 6.2.1943 hatte Kubin an Bilger geschrieben: „Liebste Bilgerin – Ich schließe hier eine Empfehlung an B.M. ein, sollten Sie sich melden müssen so schreiben Sie an B.M. (es braucht durchaus nicht ausführlich zu sein und legen meine Empfehlung – aber verschlossen dann bei)". AK an MB, Zwickledt 6.2.43, zit. nach Bilger/Kubin, Briefwechsel, 53. Mit „B.M." ist vermutlich „Baron Mandelsloh" gemeint.

326 In einem Brief vom April 1943 von Bilger hieß es: „Ich bekam den Meldebogen und frage an, ob man mit diesem noch etwas warten kann, da meine Sache der Reichskunstkammer zusteht, von der ich vorerst Bescheid u. Belege erwarten muss." MB an Irmtraut Bilger und Felix Heinzl, Taufkirchen [vor 10.4.1943]. Hier zit. nach Bilger, Briefe an die Familie, unveröff. Transkript von Melchior Frommel.

327 Neue Galerie Graz, Eisenhutarchiv, Mappe Margret Bilger, Ernst August von Mandelsloh an MB, Gmunden 3.7.1943 (Kopie).

Die Bemühungen zur Verhinderung der Dienstverpflichtung dürften erfolgreich gewesen sein, zumindest ist von einer Arbeitsverpflichtung Bilgers zwischen 1943 und 1945 nichts bekannt. Zu diesem Zeitpunkt war es Bilger bereits gelungen, als Künstlerin mit ersten kleinen Erfolgen zu reüssieren. Die Entwicklung ihrer Technik des Holzrisses war ein wichtiger künstlerischer Schritt und durch die Bekanntschaft mit Kubin hatte sie wichtige Kontakte knüpfen können, beispielsweise zum Münchner Galeristen Günther Franke. In den Jahren 1942 und 1943 war Bilger an einer Reihe von Ausstellungen beteiligt, nicht nur bei Franke in München, sondern auch in Wien, Graz und Linz.[328]

Zur Ausstellungsbeteiligung in Graz liegt eine aufschlussreiche Korrespondenz vor, die die Künstlerin im Vorfeld mit dem Verantwortlichen, dem Leiter der neugegründeten Neuen Galerie in Graz, Hans Riehl, führte. Riehl bat Bilger offenbar um einige biographische Erläuterungen. Bilger antwortete, dass sie dazu nichts zu sagen vermöge, ihre Sprache liege in den Bildern. Das war Riehl offenbar zu wenig, ganz offensichtlich ging es auch um die politisch-ideologische Einstellung der Künstlerin, denn sie antwortete am 18. März 1942:

> „Sie mögen wohl recht haben dass man schwer einer Arbeit die Gesinnung des Künstlers ansehen kann, nun ist es bei mir tatsächlich die selbe, ich gestalte was ich bin u. nicht sonst, u. mein Leben würde eines mit diesem u. würde ich nicht so zurückgezogen leben, würde ich es nicht können, hätte ich aber die conträren Gesinnungen, würde ich wie mein Bruder die Consequenzen tragen u. nicht vor Ihnen stehen."[329]

Diese Aussage ist in vielerlei Hinsicht außergewöhnlich, gleichermaßen kryptisch wie bemerkenswert offen. Die Erwähnung des Bruders, dessen „bolschewistische" Haltung in Graz in jedem Fall bekannt war, was Bilger möglicherweise erst unter diesen Rechtfertigungsdruck brachte, ist in jedem Fall interessant. Nur indirekt gab sie durch die Aussage zu verstehen, dass sie anderer Gesinnung sei. Offenbar um Riehl davon nochmals nachhaltig zu überzeugen, unterzeichnete sie diesen Brief mit „Heil Hitler!". Bilger übersandte Riehl eine Vorschlagsliste auszustellender Blätter, wobei sie auch einen Ankauf durch die Neuen Galerie begrüßt hätte. Nicht alles davon wurde von Riehl goutiert. Er schrieb der Künstlerin am 21. April 1942:

328 Vgl. Neues Wiener Tagblatt, 2.4.1942; Neues Wiener Tagblatt, 10.7.1942; Neues Wiener Tagblatt 17.10.1942; Neues Wiener Tagblatt, 24.6.1943; Innviertler Heimatblatt, 17.12.1943.

329 Neue Galerie Graz, Eisenhutarchiv, Mappe Margret Bilger, MB an Hans Riehl, Taufkirchen 18.3.1942.




Abb. 36: Margret Bilger, Mutter, Mutter, es hungert mich, 1943

„Die übersandten Blätter erscheinen mir freilich – bei aller Würdigung des volkshaften Tones fast zu düster, um Ihre Persönlichkeit in unserer Sammlung richtig zu vertreten. Auch ist es für mich unmöglich, bei meiner bescheidenen Dotation in so knappen Abständen vom gleichen Künstler Werke anzukaufen. Wenn Sie uns zu den drei Kinderliedern noch die restlichen hinzufügen wollen, wäre ich Ihnen hiefür sehr dankbar. Sie sind in ihrer farbigen Volkstümlichkeit überaus ansprechend.“[330]

Offenbar bezog sich Bilger darauf, als sie ihrer Schwester kurz darauf mitteilte:

„[…] die Serie Mutter Mutter lehnte man ab da es der Tendenz nicht entspricht – zu wenig freudig u. zuversichtlich.“[331]

330 Neue Galerie Graz, Eisenhutarchiv, Mappe Margret Bilger, Hans Riehl an MB, 21.4.1942.
331 Bilger Archiv, MB an Irmtraut Blum [Bilger], 3.6.1942.

Dass Werke von Kuratoren nicht angenommen werden, ist nicht grundsätzlich ungewöhnlich. Im Fall der oben angeführten Argumentation war aber sicherlich Vorsicht hinsichtlich einer möglichst guten Übereinstimmung mit dem vorgegebenen nationalsozialistischen Kunstgeschmack mitbestimmend. Dass die Entscheidung darüber, was nun passend oder zulässig ist, unterschiedlich ausfallen konnte, zeigt sich darin, dass die in Graz abgelehnte Serie bei anderen Ausstellungen durchaus zu sehen war. So schrieb Bilger im Oktober 1942 an ihren Vater:

> „In Wien war guter Erfolg. Eybners schrieben, die Folge Mutter Mutter es hungert mich wurde gehängt."[332]

In einer Zeitungskritik zur hier genannten Ausstellung in Wien – die Herbstschau der Gemeinschaft bildender Künstler in der Zedlitzhalle – wurde Bilger namentlich hervorgehoben:

> „Auch die Holzschnitte von Grete Kastl-Bilger offenbaren eine starke Begabung, abgesehen von einem respektablen technischen Können." [333]

Dieses Beispiel zeigt, dass es eine einheitliche oder gar verlässliche Einschätzung in Bezug auf die Kriterien für NS-zulässige Kunst vielfach nicht gab. Dass Bilger in ihren Briefen dezidiert darauf hinwies, wenn die Serie „Mutter, Mutter" ausgestellt wurde, ist ein Zeichen dafür, dass ihr durch die Ablehnung in Graz diese permanente Gratwanderung nur allzu bewusst war.

Auch an ihrem neugewählten Lebensmittelpunkt, in Oberösterreich, wurde Bilger immer stärker wahrgenommen. In Justus Schmidt, dem Leiter der Kunstgeschichtlichen Abteilung des Oberösterreichischen Landesmuseums (damals: Museum des Reichsgaues Oberdonau), der gleichzeitig stellvertretender Vorsitzender der Landeskammer für bildende Künste war,[334] fand sie einen Förderer. Schmidt veranstaltete noch 1944, als der Ausstellungs- und Museumsbetrieb im gesamten Deutschen Reich bereits zum Erliegen gekommen war, im Landesmuseum Linz eine Graphikausstellung unter Beteiligung Bilgers. Die Schau „Drei Künstlerinnen aus Oberdo-

332 Bilger Archiv, MB an Ferdinand Bilger [Vater], [Oktober 1942].

333 Wiener Tagblatt, 17.10.1942.

334 Zur Biographie von Justus Schmidt vgl. Birgit Kirchmayr, Raubkunst im ‚Heimatgau des Führers'. Aspekte, Zusammenhänge und Folgen von nationalsozialistischer Kulturpolitik und Kunstenteignung im Reichsgau Oberdonau, in: Birgit Kirchmayr/Friedrich Buchmayr/Michael John, Geraubte Kunst in Oberdonau, Linz 2007, 35–190, 90 ff.

nau“ brachte Graphiken von Margret Bilger, Vilma Eckl und Margarete Pausinger.[335] An ihre Schwester berichtete Bilger darüber:

> „In Linz soll die Ausstellung von mir im Landesmuseum gut sein, man nahm auch den ‚Verlorenen Sohn‘, ‚David vor Saul‘, ‚Mutter Mutter, es hungert mich‘ u. alles u. soll Gutes in den Zeitungen stehn. – Dies ist ein Bürstenabzug zur Zeitschrift ‚Der goldene Bogen‘[336] auch die 2te Nr. soll von mir illustriert werden. Bin so erstaunt dass der Kulturbeauftragte [Anm.: Justus Schmidt] so Vertrauen zu mir gewann.“[337]

Für Bilger waren damit ausgerechnet jene Jahre, in denen der Kunst massive Zwänge auferlegt waren, diejenigen, in denen sie als Künstlerin erstmals reüssieren konnte. Wie sich zeigen sollte, gelang ihr der noch größere Durchbruch aber erst in den Nachkriegsjahrzehnten.

Ihre Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus gewann schließlich in den Nachkriegsjahren durch die Bekanntschaft und schließlich Ehe mit dem Künstler Hans Breustedt, dessen erste Ehefrau als polnische Jüdin der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik zum Opfer gefallen war, eine zusätzliche Dimension.[338] In den unmittelbaren Nachkriegsjahren scheint Bilgers Energie mehr dem unmittelbaren wirtschaftlichen Überleben und weniger dem politischen Rückblick oder der Aufarbeitung gehört zu haben.[339]

Ihre Distanz zur Politik war jedenfalls geblieben. Ihrer kommunistischen Freundin Elisabeth Karlinsky schrieb sie 1950:

335 Vgl. Kulturnachrichten des Gauleiters und Reichsstatthalters in Oberdonau, Nr. 14, 6.4.1944; Nr. 17, 28.4.1944.

336 „Der Goldene Bogen“, ebenfalls von Justus Schmidt herausgegeben, erschien ursprünglich als Beilage zur Zeitschrift „Oberdonau. Querschnitt durch Kultur und Schaffen im Heimatgau des Führers“ und wurde nach deren Einstellung 1943 selbständig weiter herausgegeben. Alfred Kubin war mit Illustrationen ebenfalls mehrmals darin vertreten.

337 Bilger Archiv, MB an Irmtraut Blum [Bilger], [Mai 1944].

338 Zur Geschichte von Hans Joachim und Sofia Breustedt, die 1942 in Treblinka ermordet worden war, vgl. Sofia Breustedt/Hans Joachim Breustedt, An Marysia. Eine Familiengeschichte in Briefen. 1935–1950. Hg. von Helga Hofer, Salzburg 2015.

339 Aufschlussreich für diese Zeit ist der unveröffentlichte Briefwechsel der Künstlerin mit Gregor Sebba, einem Freund aus der Wiener Studienzeit, der als Jude 1938 Österreich verlassen musste und nach New York emigrierte. Bilgers Briefe an ihn aus den Nachkriegsjahren sind geprägt von Beschreibungen der wirtschaftlichen Probleme in Österreich, Sebba schickte auch immer wieder Hilfspakete, auch mit Materialien für die künstlerische Arbeit. Wenig bis gar nicht ging es in den Briefen um Sebbas persönliches Schicksal der Emigration oder um politische Fragen. Vgl. Bilger-Archiv, Gretel Bilger und Gregor Sebba, eine Freundschaft – in Briefen. Unveröff. Transkript zusammengestellt von Melchior Frommel.

„Wenn ich mich auch für Politik nicht erwärmen kann wie Du weisst, weil ich die Beweggründe nicht, fast nie für rein halte, so sind Deine mir heilig, u. sie tragen den Lohn in sich selbst."[340]

## 4.5 Drittes Resümee oder: Wie politisch waren die „unpolitischen" KünstlerInnen?

Eingangs wurde in diesem Kapitel in Anlehnung an Ernst Kris und Otto Kurz das Schlagwort von der „Legende vom unpolitischen Künstler" entworfen. Die These, das politische Selbstverständnis hänge eng mit einer aus biographischen Stereotypen zusammengesetzten kollektiven Künstleridentität zusammen, ließ sich durch eine Vielzahl von Aussagen verifizieren. In den dazu vorliegenden autobiographischen Aussagen der in dieser Studie untersuchten ProtagonistInnen ging es durchwegs weniger um die Darlegung einer individuellen Haltung als vielmehr um die sehr grundsätzliche Botschaft, dass „der Künstler" per se und die Politik in einem bestimmten Verhältnis zueinander stünden, nämlich einem klar distanzierten.

Es lässt sich also konstatieren, dass es einen über das individuelle politische Empfinden hinausgehenden erkennbaren Zusammenhang gibt, in dem politisches Verhalten mit der Identität als KünstlerIn in Zusammenhang gesetzt und damit erklärt wird. In Bezug auf die wiederholte Distanzierung von der Politik, die sich in den autobiographischen Stellungnahmen finden ließ, ist aber unbedingt auch der verwendete Politik-Begriff an sich näher zu hinterfragen. Wie ist dieser zu verstehen, wie war er jeweils gemeint und was drückte er aus: politische Strukturen im Allgemeinen, parteipolitisches Agieren, die allgemeinpolitische Gesamtlage? Mit „politisch" konnte viel gemeint sein. Oskar Kokoschkas Aussage, sich „politisch nicht engagiert" zu haben, steht in klarem Widerspruch zu einer Vielzahl höchstpolitischer Agitationen des Künstlers. Erklärbar ist die Aussage nur, wenn sie als Unabhängigkeitsansage in Bezug auf Parteien oder politische Bewegungen verstanden wird. Individualität und eine bedingungslose Unabhängigkeit waren dem Künstler Kokoschka wichtiger als Teil einer politischen Bewegung zu sein. Von einem individuellen politischen Verhalten und einer grundsätzlichen klaren politischen Haltung hielt ihn das keineswegs ab. Und wenn Alfred Kubin behauptete, nicht politisch zu sein, drückte er damit seine Abscheu vor einer Politik aus, die er als Störung in seinem Dasein und künstlerischen Schaffen empfand. Keineswegs bedeutete dies aber, dass er keine politischen Entscheidungen traf, und wenn es auch nur um karriere-

340 Bilger Archiv, MB an Elisabeth Karlinsky, 4.2.1950.

bedingte Entscheidungen ging. Dass in der autobiographischen Selbstsicht entgegen vieler konkreter Handlungen an einer „unpolitischen“ Selbstwahrnehmung festgehalten wurde, kann somit lediglich über die nachhaltigen Stereotype und kollektiven Identitätsnarrative erklärt werden.

Aller unpolitischer Selbstwahrnehmung zum Trotz waren sämtliche in dieser Studie dargestellten KünstlerInnen in ihren Lebenswegen und künstlerischen Entfaltungsmöglichkeiten massiv von den politischen Verwerfungen des 20. Jahrhunderts betroffen. Diese Generation erlebte den Ersten Weltkrieg als einschneidende Zäsur, der die „Welt von gestern“ im Sinne eines Stefan Zweig zu einem gewaltvollen Ende brachte. Die anfängliche Kriegseuphorie, die 1914 auch viele KünstlerInnen erfasst hatte, konnte bei keinem/keiner der KünstlerInnen dieser Studie nachgewiesen werden. Am intensivsten vom Krieg betroffen war Oskar Kokoschka, dessen Verwundungen physischer und psychischer Natur sein Leben für lange Zeit prägten. Die Revolutionsstimmung der Jahre 1918 und 1919 übertrug sich stark auf Künstlerinnen und Künstler, die sowohl in Deutschland wie auch Österreich eine starke Politisierung erfuhren. Auch Oskar Kokoschka und Aloys Wach betraten im Zuge der deutschen Revolution nach 1918 politisches Terrain, Wach durch seine Rolle als Künstler der Münchner Rätebewegung und Kokoschka als Verfasser eines umstrittenen Pamphlets zur Rolle des Künstlers im Kontext der deutschen Revolution. Die 1920er-Jahre waren politisch wie wirtschaftlich eine schwierige Zeit für Kunstschaffende. Dass Kunst und Politik einander per se ausschließen müssten, wurde von vielen KünstlerInnen nicht mehr so gesehen. Entgegen mancher Einschätzungen, die österreichische Kunst der Zwischenkriegszeit sei völlig harmlos und unpolitisch gewesen, kann auch für Österreich auf eine Zahl politisch aktiver und sozialkritischer KünstlerInnen hingewiesen werden, die vor allem im Umfeld der sozialdemokratischen Kulturbewegung – Stichwort Rotes Wien – zu finden waren. Die in dieser Studie untersuchten KünstlerInnen hatten daran kaum Anteil. Erika Giovanna Klien war zu jener Zeit eine der wenigen österreichischen KünstlerInnen, die der Avantgarde zuzurechnen ist. Als solche beschäftigte sie sich auch verstärkt mit sozialen Themen und zeitgenössischen Fragen. Dezidiert politische Sujets sind in ihrem Werk wenige bekannt, umso eindrucksvoller ist ihr 1930 angefertigtes Aquarell „Straßenkampf“, das bildhaft die Atmosphäre politischer Gewalt der Ersten Republik wiedergibt.

Die Ausschaltung der Demokratie durch die Kanzlerdiktatur 1933/34 war der nächste politische Einschnitt, der nach dem Bruch von 1918 Einfluss auf die KünstlerInnen nahm. Die Kulturpolitik des „Ständestaats“, treffend als „reaktionäre Moderne“ bezeichnet, zeigte sich in vielen Belangen ambivalent. KünstlerInnen, die in der Ersten Republik politisch auf Seite der SozialdemokratInnen oder Kommunis-

tInnen engagiert waren, wurden verfolgt (wenngleich nicht primär als KünstlerInnen, sondern als KommunistInnen oder SozialdemokratInnen), gleichzeitig sollte eine Distanzierung von der nationalsozialistischen Kulturpolitik erfolgen. Somit verwundert es nicht, dass gerade zu der Zeit, als Alfred Kubin im nationalsozialistischen Deutschland Probleme bekam, er vom österreichischen „Ständestaat" besondere Ehrungen erfuhr. Dass er dafür auch bereit war, der Vaterländischen Front beizutreten, zeigt wieder die Anpassungsfähigkeit des „unpolitischen" Künstlers.

Der zweifellos massivste Einschnitt erfolgte durch den „Anschluss" 1938. Die Kunst- und Kulturpolitik der nationalsozialistischen Herrschaft zeigte sich als wirkmächtiges Instrumentarium zur Durchsetzung einer antimodernen und rassistischen Ideologie. Durch die Pflichtmitgliedschaft in der Reichskulturkammer konnten die Künste und die KünstlerInnen nach den vorgegebenen Prinzipien gesteuert werden. Widerständigkeit innerhalb des Systems war so gut wie unmöglich, weswegen die nach 1945 viel strapazierte Haltung der „Inneren Emigration" zumindest etwas kritischer betrachtet werden sollte. Die Reaktionen der in dieser Studie untersuchten ProtagonistInnen auf den Nationalsozialismus waren unterschiedlich. Am nächsten stand der nationalsozialistischen Ideologie wohl Aloys Wach, der allerdings schon 1940 gestorben ist. Sein Werk wurde von der nationalsozialistischen Kunstpolitik teilweise instrumentalisiert, sein expressionistisches Frühwerk – auch von ihm selbst – tabuisiert. Wachs Verherrlichung Adolf Hitlers muss in sein mystisch-religiöses System eingeordnet werden. In seiner esoterischen Grundhaltung konzipierte Wach schicksalhafte Heilsfiguren und konnte damit völlig gegensätzliche historische Personen besetzen, reichend von Jesus Christus bis Adolf Hitler. Während seine positive Sicht des Nationalsozialismus bisher als Widerspruch zu seinem Engagement für die linke Münchner Räterepublik betrachtet wurde, lässt sich über den religiös-esoterischen Diskurs ein Erklärungsmodell finden. Der in dieser Studie verfolgte Ansatz, die politischen Haltungen der KünstlerInnen unter breitem Zugriff auf ihre Verbundenheit in anderen, vermeintlich unpolitischen Diskursen der Zeit zu fassen, erwies sich in diesem Zusammenhang als gewinnbringend. Auch bezüglich Alfred Kubins ambivalenter Haltung zum Nationalsozialismus konnte hinsichtlich seiner herausgearbeiteten Verankerung in völkisch-esoterischen Diskursen in den beiden ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts ein differenzierterer Zugang gewonnen werden. Kubin wurde bislang eher als Gegner oder Opfer der NS-Kulturpolitik betrachtet, wohl weil sein Werk nicht eindeutig einzuordnen ist und er zudem mit einer Frau verheiratet war, die nach Nürnberger Rassegesetzen als „Mischling 1. Grades" galt. Übersehen wurde dabei vielfach Kubins starke Bejahung rechtsvölkischer Ideologie bis mindestens in die frühen 1920er-Jahre hinein. Zweifellos war Kubin kein Befürworter der nationalsozialistischen Ideologie und Herrschaft – da-

für gibt es genug autobiographische Belege – genauso wenig war er aber ein von der NS-Kulturpolitik Verfemter oder Geringgeschätzter. Nach einer gewissen Phase der Unsicherheit und sicher auch aufgrund persönlicher Beziehungen gelang es ihm sogar, während der NS-Jahre künstlerisch sehr erfolgreich zu sein. Ähnlich zeigt sich die Situation bei Margret Bilger. Bedingt durch familiäre und freundschaftliche Beziehungen stand sie jahrelang zwischen zwei ideologischen Polen, die vom Deutschnationalismus des Vaters bis zum Kommunismus des Bruders reichten. Vorsichtig kann davon ausgegangen werden, dass sie schließlich für den Nationalsozialismus immer weniger Sympathien hegte, seine Kunstpolitik lehnte sie – wie Stellungnahmen zu den Ausstellungen von 1937 zeigen – ab. Nichtsdestotrotz erlebte auch sie gerade in jenen Jahren erste Erfolge, richtig reüssieren als Künstlerin sollte sie aber erst in der Nachkriegszeit. Oskar Kokoschka war zweifellos der am klarsten vom Nationalsozialismus distanzierte Künstler, dessen Werk als „entartet“ diffamiert wurde. Kokoschka emigrierte von Prag nach London, ein Anpassen oder Anbiedern an die NS-Kunstpolitik schien undenkbar für den international orientierten Künstler. Mit seinem „Selbstporträt als entarteter Künstler“ konterkarierte er den Versuch seiner Diffamierung und künstlerischen wie persönlichen Demütigung. Dem Porträt folgten schließlich mehrere dezidiert politische Werke – die Jahre zwischen 1937 und 1945 waren jene, in denen Kokoschkas Werk am dezidiertesten politisch war. Seiner grundsätzlichen Distanz und Skepsis gegenüber der Politik gab er dennoch in der Jahrzehnte später verfassten Autobiographie klaren Ausdruck.

Wie politisch waren sie also, die „unpolitischen“ Künstler? Politischer als sie selbst meinten und gleichzeitig unpolitischer als man es angesichts der hochpolitischen Zeit annehmen könnte und es einem gegenwärtigen Kunstverständnis entspräche, das sich seit der Nachkriegszeit kontinuierlich zu dem unhinterfragten Topos hin entwickelte, dass Kunst und KünstlerInnen ganz unbedingt politisch Stellung beziehen müssen. Es waren aber nicht mehr die KünstlerInnen der hier dargestellten Generation, die sich mit diesem Erbe des Nationalsozialismus auseinandersetzten. Für sie ist vielmehr festzustellen, dass der Eindruck, den Nationalsozialismus und Krieg hinterlassen haben, zu einer noch stärkeren Distanzierung führte. Erst die Generation, die in der NS-Zeit Kinder, Jugendliche oder junge Erwachsene gewesen waren, sollte in den Nachkriegsjahrzehnten, speziell seit der 1968er-Bewegung, eine stärkere Politisierung und damit auch ein neues künstlerisches Selbstbild entwickeln.

# Dank

Dankesworte zu schreiben ist immer der schönste Teil bei der Erstellung eines Buches: Erstens ist das Buch zu diesem Zeitpunkt meist schon fertig und zweitens gibt es die Gelegenheit, auf die vielen Menschen zu verweisen, ohne die es nicht hätte geschrieben werden können!

Zuallererst geht mein Dank an die „Zeitwesen“ – jene Künstlerinnen und Künstler, mit deren Lebensspuren ich viel Zeit in den letzten Jahren verbracht habe. Dabei ist eine Brücke entstanden zu einer Zeit, die zwar viele Jahrzehnte vor der unseren anzusiedeln ist, ihr aber doch in vielem so ähnlich scheint. Eine Brücke auch zu Menschen, die ich persönlich nicht kennenlernen durfte, deren Gedankenwelt mir aber oft sehr nahe war. Biographisches Arbeiten ist immer auch eine moralische Herausforderung: Man dringt in die oftmals sehr privaten Sphären von Menschen vor, die sich nicht mehr dagegen wehren können, man interpretiert und zieht Schlüsse, von denen man nicht weiß, ob sie die ProtagonistInnen geteilt hätten. Das ist mir bewusst und ich hoffe, dabei nicht nur mit wissenschaftlicher Seriosität, sondern auch mit menschlichem Respekt gehandelt zu haben.

Als nächstes geht mein Dank an die „Zeitwesen“ meiner eigenen zeitlichen Umgebung, an alle jene also, die mich konkret bei der Arbeit an diesem Buch unterstützt haben. Das sind zum einen jene Menschen, die in den Institutionen, Archiven und Museen arbeiten, in denen ich recherchieren durfte, und von denen ich Material, aber auch persönliche Unterstützung und fachlichen Austausch erhalten habe: Ich danke Magdalena Wieser und Sabine Sobotka vom Oberösterreichischen Landesmuseum, Ursula Storch vom Wien Museum, Annegret Hoberg vom Lenbachhaus in München, Bernadette Reichhold vom Oskar-Kokoschka-Zentrum an der Universität für Angewandte Kunst Wien sowie sämtlichen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern aller besuchten Archive und Bibliotheken! Material für meine Recherchen fand ich nicht nur in öffentlichen Einrichtungen, sondern auch in privaten Archiven und Sammlungen. Hier möchte ich mich besonders bedanken für die Möglichkeit, diese Bestände sichten und auch für meine Arbeit verwenden zu dürfen: Dank an Daniel Pabst, der den Nachlass von Erika Giovanna Klien betreut, an Melchior Frommel, den Patensohn und Nachlassverwalter von Margret Bilger und an Marietta Mautner Markhof, die in ihrer Forschungsarbeit in weiter Welt verstreute Dokumente zu Erika Giovanna Klien sammeln und bewahren konnte.

Peter Assmann danke ich dafür, dass wir ausgehend von gemeinsamen Ausstellungs- und Forschungsprojekten in fachlichem und freundschaftlichem Austausch blieben und er das „kubinologische“ Interesse in mir weckte! Für fachlichen Aus-

tausch danke ich ferner den KollegInnen vom Netzwerk Biographieforschung an der Universität Wien und meinen KollegInnen am Institut für Neuere Geschichte und Zeitgeschichte an der Johannes Kepler Universität Linz sowie allen Personen, denen ich im Laufe meiner Forschungsreise begegnet bin und die mir in Gesprächen viel Inspiration gegeben haben! Für wertvolle Anregungen danke ich noch besonders Johanna Gehmacher, Helmut Konrad und Thilo Neidhöfer! Albert Lichtblau danke ich – wie immer! – dafür, dass ich von ihm lernen konnte, die Arbeit des Historikers und der Historikerin in einem Kontext des Respekts vor den Menschen in der „Geschichte" zu sehen. Marcus Gräser danke ich für seine Unterstützung und dafür, dass unser gemeinsames Faible für die 1920er- und 1930er-Jahre immer wieder zu einem spannenden Austausch führt. Zudem danke ich ihm und Dirk Rupnow dafür, dass sie als Reihenherausgeber das vorliegende Buch in die Reihe der „Zeitgeschichtlichen Bibliothek" aufgenommen haben. Martina Gugglberger danke ich für eine jahrelange Freundschaft und dafür, dass ich mich in meinem akademisch/universitären Umfeld auf „emotionale Inseln" verlassen kann!

Ursula Huber und das Team des Böhlau Verlags haben die Herausgabe dieser Publikation professionell betreut, herzlichen Dank! Für ihr umsichtiges Lektorat danke ich Vera Schirl. Gedankt sei auch allen Fördergebern, die diese Publikation finanziert haben, besonderer Dank an die Johannes Kepler Universität für die großzügige Förderung, die den *Open Access* dieses Buches ermöglichte.

Privat geht mein Dank an meine Familie, an meine unheimlich tollen großen Kinder Paul und Emma und an meinen Mann Christoph Niemand, der selbst Wissenschafter ist und großes Einfühlungsvermögen für die „Härten" und gleichzeitig Freuden des Forschens und Schreibens hat, was eine große Unterstützung bedeutet.

## Abkürzungsverzeichnis

| | |
|---|---|
| AOK | Armeeoberkommando |
| EA | Erstauflage |
| AK | Alfred Kubin |
| ARK | Aktionsausschuss Revolutionärer Künstler |
| AW | Aloys Wach |
| DLA | Deutsches Literaturarchiv |
| EGK | Erika Giovanna Klien |
| IKG | Innviertler Künstlergilde |
| KA | Kriegsarchiv |
| KPQ | Kriegspressequartier |
| MAK | Museum für Angewandte Kunst |
| MB | Margret Bilger |
| MNN | Münchner Neueste Nachrichten |
| NL | Nachlass |
| NS | Nationalsozialismus; nationalsozialistisch |
| NSDAP | Nationalsozialistische Arbeiterpartei |
| OK | Oskar Kokoschka |
| ONB | Österreichische Nationalbibliothek |
| OÖLA | Oberösterreichisches Landesarchiv |
| OÖLM | Oberösterreichisches Landesmuseum |
| ÖStA | Österreichisches Staatsarchiv |
| OSS | Office of Strategic Services |
| PA | Privatarchiv |
| Prov. NL | Provisorischer Nachlass |
| RGBl. | Reichsgesetzblatt |
| RKK | Reichskulturkammer |
| Slg. | Sammlung |
| UAK | Universität für Angewandte Kunst |
| USPD | Unabhängige sozialdemokratische Partei Deutschlands |
| ZBZ | Zentralbibliothek Zürich |

# Tabellen- und Abbildungsverzeichnis

# Quellen- und Literaturverzeichnis

## Archive und Sammlungen

Bezirksmuseum Braunau
  Dokumente Aloys Wach
Bilger-Archiv Taufkirchen
  Korrespondenz; Persönliche Dokumente
Deutsches Literaturarchiv Marbach
  Briefe Alfred Kubin an Heinrich Zimmer
Kubin-Archiv im Lenbachhaus München
  Korrespondenz; Persönliche Dokumente
Neue Galerie Graz, Künstlerarchiv
  Künstlermappe Bilger, Grete
  Eisenhutarchiv, Mappe Bilger
Oberösterreichisches Landesarchiv (OÖLA)
  Nachlass Schappeller, Carl
Oberösterreichisches Landesmuseum (OÖLM)
  Teilnachlass Wach, Aloys
  Autographensammlung Wach, Aloys; Bilger, Grete
Österreichische Nationalbibliothek (ONB)
  Handschriften- und Autographensammlung, Teilnachlass Aloys Wach
Österreichisches Staatsarchiv
  Kriegsarchiv
Privatarchiv Meinrad Lindorfer, Wien
  Aloys Wach, Tagebuchblätter seit 1933
Sammlung Mautner Markhof, Wien
  Provisorischer NL Klien
Sammlung Pabst, Wien
  NL Erika Giovanna Klien: Korrespondenz 1929–1941
Universität für Angewandte Kunst Wien, Archiv
  Sammlung Elisabeth Karlinsky; Dokumente Erika Giovanna Klien
Wienbibliothek, Handschriftensammlung
  Nachlass Čižek, Franz
Zentralbibliothek Zürich
  Handschriftensammlung, Nachlass Oskar und Olda Kokoschka, Nachlass F. Witz

## Zeitungen/Zeitschriften/Jahrbücher

Der getreue Eckart
Der Weg
Die Fackel
Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und die Künste
Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften
Jahrbuch des oberösterreichischen Künstlerbundes Maerz
Jahrbuch Innviertler Künstlergilde
Ostara. Bücherei der Blonden und Mannesrechtler
Stillere Heimat

Bayerischer Kurier
Innviertler Zeitung
Kulturnachrichten aus Oberdonau
Linzer Tagespost
Linzer Volksblatt
Münchner Neueste Nachrichten
Morgenblatt
Neue Freie Presse
Neues Wiener Tagblatt
Oberdonau. Querschnitt durch Kultur und Schaffen im Heimatgau des Führers
Oberösterreichische Tageszeitung
Reichspost
Süddeutsche Freiheit
Wiener Neueste Nachrichten

## Literatur und gedruckte Quellen

Ackerl, Isabella/Neck, Rudolf (Hg.), Geistiges Leben im Österreich der Ersten Republik, Wien 1986.

Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger: nebst Handels- u. Gewerbe-Adressbuch für d. k. k. Reichshaupt- u. Residenzstadt Wien u. Umgebung. Wien, 1928, http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/titleinfo/5311 (2.9.2019).

Alheit, Peter/Brandt, Morten, Autobiographie und ästhetische Erfahrung. Entdeckung und Wandel des Selbst in der Moderne, Frankfurt am Main 2006.

Alheit, Peter/Dausien, Bettina, Die biographische Konstruktion der Wirklichkeit. Überlegungen zur Biographizität des Sozialen, in: Erika M. Hoerning (Hg.), Biographische Sozialisation, Stuttgart 2000, 257–283.

Alpers, Svetlana, The Making of Rubens, New Haven, 1995.

Amann, Klaus/Wagner, Karl (Hg.), Autobiographien in der österreichischen Literatur. Von Franz Grillparzer bis Thomas Bernhard, Innsbruck, Wien 1998.
Anderl, Gabriele u.a. (Hg.), … wesentlich mehr Fälle als angenommen: 10 Jahre Kommission für Provenienzforschung, Wien 2009.
Anderson, Harriet, Vision und Leidenschaft. Die Frauenbewegung im Fin de Siècle Wiens, Wien 1994.
Arbeithuber, Herta, Die Wiener Werkstätte von 1903–1932. Ein Unternehmen im Spannungsfeld zwischen künstlerischem Idealismus und wirtschaftlicher Pragmatik. Eine Chronologie der Unternehmensgeschichte. Diplomarbeit, Linz 1995.
Asendorf, Christoph, Ströme und Strahlen: Das langsame Verschwinden der Materie um 1900, Gießen 1989.
Assmann, Aleida, Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999.
Assmann, Jan, Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992.
Assmann, Jan, Totale Religion. Ursprünge und Formen puritanischer Verschärfung, Wien 2016.
Assmann, Peter, Aloys Wach 1892–1940, in: Oberösterreichische Landesgalerie (Hg.), Aloys Wach 1892–1940, Linz 1993, 9–132.
Assmann, Peter (Hg.), Alfred Kubin – Kunstbeziehungen. Kubin-Projekt Bd. 2, Linz, Salzburg 1995.
Assmann, Peter (Hg.), Alfred Kubin. 1877–1959. Mit einem Werkverzeichnis des Bestandes im Oberösterreichischen Landesmuseum. Kubin-Projekt Bd. 1, Linz, Salzburg 1995.
Assmann, Peter (Hg.), Alfred Kubin und die Phantastik. Ein aktueller Forschungsrundblick, Wetzlar 2011.
Assmann, Peter, Alfred Kubin, handschriftliche Graphiken im vollen Wortsinn …, in: Peter Assmann (Hg.), Kubin handschriftlich, Weitra, Linz 2011, 9–22.
Assmann, Peter (Hg.), Kubin handschriftlich, Weitra, Linz 2011.
Assmann, Peter/Doppler, Grete, Aloys Wach – Biographie, in: Oberösterreichische Landesgalerie (Hg.), Aloys Wach 1892–1940, Linz 1993, 199–211.
Assmann, Peter/Frommel, Melchior (Hg.), Margret Bilger. Das malerische Werk. Ausstellungskatalog Landesgalerie Oberösterreich, Weitra, Linz 1996.
Assmann, Peter/Kraml, Peter (Hg.), Die andere Seite der Wirklichkeit. Ein Symposium zu Aspekten des Unheimlichen, Phantastischen und Fiktionalen. Kubin-Projekt Bd. 6, Linz, Salzburg 1995.
Assmann, Peter/Kraml, Peter (Hg.), Fiktion/non-fiction. Weltanschauungen zwischen Vorstellung und Realität. Kubin-Projekt Bd. 4, Linz, Salzburg 1995.
Aurenhammer, Hans R., Zäsur oder Kontinuität? Das Wiener Kunsthistorische Institut im Ständestaat und im Nationalsozialismus, in: Bundesdenkmalamt Wien/Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien (Hg.), Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte Bd. 53), Wien, Köln, Weimar 2004, 11–54.

Bachofen, Johann Jakob, Das Mutterrecht: Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur, Frankfurt am Main 1975 [EA 1861].
Bahr, Hermann, Das unrettbare Ich, in: Neues Wiener Tagblatt, 10.4.1908.
Bandhauer-Schöffmann, Irene, Der „Christliche Ständestaat“ als Männerstaat? Frauen- und Geschlechterpolitik im Austrofaschismus, in: Emmerich Tálos (Hg.), Austrofaschismus. Politik, Ökonomie, Kultur, 1933–1938, Wien 2005, 254–280.
Barta-Fliedl, Ilsebill u.a. (Hg.), Frauen-Bilder – Männer-Mythen: Kunsthistorische Beiträge, Berlin 1987.
Barthes, Roland, Über mich selbst, München 1978.
Barthes, Roland, Der Tod des Autors, in: Uwe Wirth (Hg.), Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2002, 104–110.
Bast, Gerald/Husslein-Arco, Agnes/Krejci, Werner/Werkner, Patrick (Hg.), Wiener Kinetismus. Eine bewegte Moderne, Wien 2011.
Bast, Gerald/Seipenbusch-Hufschmied, Anja/Werkner, Patrick (Hg.), 150 Jahre Universität für Angewandte Kunst Wien. Ästhetik der Veränderung, Berlin, Boston 2017.
Bätschmann, Oskar, The artist in the modern world: The conflict between market and self-expression, New Haven, Conn. 1997.
Bauer, Eberhard, Spiritismus und Okkultismus, in: Kunsthalle Schirn/Veit Loers (Hg.), Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900–1915, Ostfildern 1995, 60–80.
Baumann, Martin, „Importierte“ Religionen: das Beispiel Buddhismus, in: Diethart Kerbs/Jürgen Reulecke (Hg.), Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1933, Wuppertal 1998, 513–522.
Baumgartner, Sieglinde, Alfred Kubin und sein künstlerisches Umfeld im Innviertel, in: Peter Assmann (Hg.), Alfred Kubin – Kunstbeziehungen, Linz, Salzburg 1995, 205–226.
Beard, George M., American Nervousness. Its Causes and Consequences. A Supplement to Nervous Exhaustion (Neurasthenia), New York 1881.
Beard, George M., Die Nervenschwäche (Neurasthenia), ihre Symptome, Natur, Folgezustände und Behandlung: mit einem Anhang, Leipzig 1883.
Benson, Timothy O. (Hg.), Avantgarden in Mitteleuropa. Transformation und Austausch, Leipzig, 2002.
Berger, Hilde, Ob es Hass ist, solche Liebe? Oskar Kokoschka und Alma Mahler, Wien, Köln, Weimar 2008.
Berger, Renate (Hg.), „Und ich sehe nichts, nichts als die Malerei.“ Autobiographische Texte von Künstlerinnen des 18.–20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1987.
Bernold, Monika/Gehmacher, Johanna, Auto/Biographie und Frauenfrage: Tagebücher, Briefwechsel, Politische Schriften von Mathilde Hanzel-Hübner (1884–1970), Wien 2003.
Bertsch, Christoph (Hg.), … wenn es um die Freiheit geht: Austria 1918–1938: Österreichische Malerei und Graphik der Zwischenkriegszeit, Wien, München 2000.
Bertsch, Christoph/Neuwirth, Markus (Hg.), Die ungewisse Hoffnung. Österreichische Malerei und Graphik zwischen 1918 und 1938. Ausstellungskatalog, Salzburg, Wien 1993.
Bertsch, Christoph/Neuwirth, Markus, Krieg. Aufruhr. Revolution. Bilder zur Ersten Republik in Österreich, Wien 1995.

Bertsch, Christoph, Bildtradition und Körpersprache. Österreichische Bilder-Geschichten der Zwischenkriegszeit als historischer Kommentar, in: Bertsch, Christoph/Neuwirth, Markus, Krieg. Aufruhr. Revolution. Bilder zur Ersten Republik in Österreich, Wien 1995, 73–127.
Beyme, Klaus von, Das Zeitalter der Avantgarden: Kunst und Gesellschaft 1905–1955, München 2005.
Beyrer, Klaus/Täubrich, Hans-Christian (Hg.), Der Brief. Eine Kulturgeschichte der schriftlichen Kommunikation: Ausstellungskatalog der Museumsstiftung Post und Telekommunikation, Heidelberg 1996.
Bilger, Margret/Kubin, Alfred (Hg.), Briefwechsel. Hg. von Melchior Frommel/Franz Xaver Hofer, Schärding 1997.
Blei, Franz, Erzählung eines Lebens, Wien, 2004 [EA 1930].
Bloch, Marc, Apologie der Geschichte oder der Beruf des Historikers, München 1985.
Blom, Philipp, Der taumelnde Kontinent. Europa 1900–1914, München 2008.
Blom, Philipp, Die zerrissenen Jahre. 1918–1938, München 2014.
Blumesberger, Susanne/Kanzler, Christine/Nusko, Karin (Hg.), Mehr als nur Lebensgeschichten: 15 Jahre biografiA. Eine Festschrift für Ilse Korotin, Wien 2014.
Böckem, Beate/Peters, Olaf/Schellewald, Barbara (Hg.), Die Biographie – Mode oder Universalie? Zu Geschichte und Konzept einer Gattung in der Kunstgeschichte, Berlin 2015.
Bödeker, Hans Erich (Hg.), Biographie schreiben, Göttingen 2003.
Boeckl, Matthias, Österreichische Künstler und der Erste Weltkrieg, in: Zeitreise Österreich, Sonderausgabe 2014, 88–91.
Bois, Marcel/Reinhold, Bernadette (Hg.), Margarete Schütte-Lihotzky. Architektur. Politik. Geschlecht. Neue Perspektiven auf Leben und Werk, Basel 2019.
Bolbecher, Siglinde/Kaiser, Konstantin (Hg.), Berthold Viertel. Kindheit eines Cherub. Autobiographische Fragmente, Wien 1991.
Bollenbeck, Georg, Tradition. Avantgarde. Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne 1880–1945, Frankfurt am Main 1999.
Bonnefoit, Régine, Kunsthistoriker vom Künstler zensiert – am Beispiel der Kokoschka-Monographie von Edith Hoffmann (1947), in: Beate Böckem/Olaf Peters/Barbara Schellewald (Hg.), Die Biographie – Mode oder Universalie? Zu Geschichte und Konzept einer Gattung in der Kunstgeschichte, Berlin 2015, 169–182.
Bonnefoit, Régine/Held, Gertrud, Oskar Kokoschka 1915–1917. Vom Kriegsmaler zum Pazifisten, in: Uwe M. Schneede/Kunst- und Ausstellungshalle Bonn (Hg.), 1914. Die Avantgarden im Kampf, Köln 2013, 246–253.
Borchard, Beatrix, Lücken schreiben. Oder: Montage als biographisches Verfahren, in: Hans Erich Bödeker (Hg.), Biographie schreiben, Göttingen 2003, 211–241.
Botz, Gerhard, Gewalt in der Politik. Attentate, Zusammenstöße, Putschversuche, Unruhen in Österreich 1918–1938, München 1983.
Bourdieu, Pierre, Die biographische Illusion, in: BIOS. Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen (1990), 75–81.
Bourdieu, Pierre, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt am Main 1992.

Brand-Claussen, Bettina, „…lassen sich neben den besten Expressionisten sehen“ – Alfred Kubin, Wahnsinns-Blätter und die „Kunst der Irren“, in: Gabriele Spindler (Hg.), „Geistesfrische“. Alfred Kubin und die Sammlung Prinzhorn, Linz 2013, 17–42.
Brandstetter, Gabriele, Ausdruckstanz, in: Diethart Kerbs/Jürgen Reulecke (Hg.), Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1933, Wuppertal 1998, 451–463.
Brandstetter, Hans, Der Bauernkriegsmaler Aloys Wach: Auferstehung aus Bekenntnissen aus Briefen, in: Jahrbuch Innviertler Künstlergilde (1975), 41–50.
Braun, Andreas, Tempo, Tempo! Eine Kunst- und Kulturgeschichte der Geschwindigkeit im 19. Jahrhundert, Frankfurt am Main 2001.
Breicha, Otto, Zwischen Brief und Brief. Über den Briefwechsel zweier Künstlernaturen (und Einiges zum Briefewechseln überhaupt), in: Margret Bilger/Alfred Kubin (Hg.), Briefwechsel. Hg. von Melchior Frommel/Franz Xaver Hofer, Schärding 1997, 105–106.
Breitwieser, Susanne (Hg.), Anti:modern. Salzburg inmitten von Europa zwischen Tradition und Erneuerung, München 2016.
Breustedt, Sofia/Breustedt, Hans Joachim, An Marysia: Eine Familiengeschichte in Briefen. 1935–1950. Hg. von Helga Hofer, Salzburg, 2015.
Brockhaus, Christoph, Das zeichnerische Frühwerk Alfred Kubins bis 1904, in: Hans Albert Peters/Christoph Brockhaus (Hg.), Alfred Kubin. Das zeichnerische Frühwerk bis 1904, Baden-Baden 1977, S. XI–XXVIII.
Brombach, Sabine/Wahrig, Bettina (Hg.), LebensBilder: Leben und Subjektivität in neueren Ansätzen der Gender Studies, Bielefeld 2006.
Buchholz, Kai/Latocha, Rita/Peckmann, Hilke/Wolbert, Klaus (Hg.), Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. 2 Bde, Darmstadt 2001.
Bundesdenkmalamt Wien/Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien (Hg.), Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte Bd. 53), Wien, Köln, Weimar 2004.
Burke, Peter, Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs (engl.: The Fabrication of Louis XIV), Berlin 1993.
Burke, Peter, Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen, Berlin 2003.
Burne, Lee Rand, The Sconset School of Opinion, in: Historic Nantucket, Vol. 41, No. 2 (Summer 1993), 27–29, https://issuu.com/nantuckethistoricalassociation/docs/hn_summer1993 (2.9.2019).
Burns, Ric/Sanders, James/Ades, Lisa (Hg.), New York. Die illustrierte Geschichte von 1609 bis heute, München 2002.
Bußmann, Hadumod/Hof, Renate (Hg.), Genus: Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart 1995.

Caruso, Alexandra (Hg.), Erica Tietze-Conrat. Tagebücher, 3 Bde., Wien 2015.
Chatellier, Hildegard, Moloch Großstadt, in: Etienne François/Hagen Schulze (Hg.), Deutsche Erinnerungsorte, München 2003, 567–583.
Comenius, Johann Amos, Joh. Amos Comenii Orbis Sensualium Pictus, Nürnberg 1682.

Cowan, Michael/Sicks, Kai Marcel (Hg.), Leibhaftige Moderne: Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933, Bielefeld 2005.
Czaplicka, John (Hg.), Emigrants and Exiles: A Lost Generation of Austrian Artists in America 1920–1950, Evanston, Illinois 1996.

Dahlerup, Hans Birch von, In österreichischen Diensten. 2 Bde., Berlin, 1911–1912.
Daim, Wilfried, Der Mann, der Hitler die Ideen gab. Jörg Lanz von Liebenfels, Wien 1994.
Dallinger, Petra-Maria, „Wenn ich ein Mann wäre, was täte ich da alles!“ Margret Bilger, Vilma Eckl und Johanna Dorn, in: Martin Hochleitner (Hg.), Oberösterreich. Bildende Kunst 1945–1955, Linz 1995, 77–91.
Dallinger, Petra-Maria, Margret Bilger im Briefwechsel mit Alfred Kubin, in: Peter Assmann/Melchior Frommel (Hg.), Margret Bilger. Das malerische Werk, Weitra, Linz 1996, 15–22.
Dallinger, Petra-Maria, „bin ganz dein dunkles Schwesterlein u. geh u. geh u. geh allein“. Briefe von Margret Bilger und Elisabeth Karlinsky, in: Petra-Maria Dallinger (Hg.), „Jetzt wo du wieder weg fährst, weiß ich erst wie ich ganz allein bin“. Briefwechsel zwischen Margret Bilger und Elisabeth Karlinsky, Linz 2006, 10–20.
Dallinger, Petra-Maria (Hg.), „Jetzt wo du wieder weg fährst, weiß ich erst wie ich ganz allein bin“. Briefwechsel zwischen Margret Bilger und Elisabeth Karlinsky, Linz, 2006.
Dalrymple Henderson, Linda, Die moderne Kunst und das Unsichtbare: Die verborgenen Wellen und Dimensionen des Okkultismus und der Wissenschaften, in: Kunsthalle Schirn/Veit Loers (Hg.), Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900–1915, Ostfildern 1995.
Damus, Martin, Kunst im 20. Jahrhundert. Von der transzendierenden zur affirmativen Moderne, Reinbek bei Hamburg 2000.
Dan, Joseph, Die Kabbala. Eine kleine Einführung, Stuttgart 2007.
Daniel, Ute, Kompendium Kulturgeschichte: Theorien, Praxis, Schlüsselwörter, Frankfurt am Main 2001.
Daston, Lorraine/Sibum, H. Otto, Introduction: Scientific Personae and Their Histories, in: Science in Context (2003), 1–8.
Denkler, Horst, Die Druckfassungen der Dramen Oskar Kokoschkas. Ein Beitrag zur philologischen Erschließung der expressionistischen Dramatik, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (1966), 90–108.
Denscher, Barbara (Hg.), Kunst und Kultur in Österreich. Das 20. Jahrhundert, Wien, München 1999.
Depkat, Volker, Autobiographie und die soziale Konstruktion von Wirklichkeit, in: Geschichte und Gesellschaft (2003), 441–476.
Depkat, Volker, Nicht die Materialien sind das Problem, sondern die Fragen, die man stellt. Zum Quellenwert von Autobiographien für die historische Forschung, in: Thomas Rathmann/Nikolaus Wegmann (Hg.), „Quelle“. Zwischen Ursprung und Konstrukt. Ein Leitbegriff in der Diskussion, Berlin 2004, 102–117.
Depkat, Volker, Lebenswenden und Zeitenwenden. Deutsche Politiker und die Erfahrungen des 20. Jahrhunderts, München 2007.

Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde in 32 Teilbänden, Leipzig 1854–1961. Onlineversion http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB (2.9.2019).

Dewey, John, Kunst als Erfahrung, Frankfurt am Main, 1988 [EA 1934].

Dilthey, Wilhelm, Das Erleben und die Selbstbiographie (1906–1911/1927), in: Günter Niggl (Hg.), Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung, Darmstadt 1998, 21–32.

Dobson, Miriam, Letters, in: Miriam Dobson/Benjamin Ziemann (Hg.), Reading Primary Sources. The Interpretation of Texts from Nineteenth- and Twentieth Century History, London, New York 2009, 57–73.

Dobson, Miriam/Ziemann, Benjamin (Hg.), Reading Primary Sources. The Interpretation of Texts from Nineteenth- and Twentieth Century History, London, New York 2009.

Dollen, Ingrid von der, Malerinnen im 20. Jahrhundert. Bildkunst der „verschollenen Generation". Geburtsjahrgänge 1890–1910, München 2000.

Doppler, Grete, Illustriertes Werkverzeichnis der Druckgraphik von Aloys Wach, in: Oberösterreichische Landesgalerie (Hg.), Aloys Wach 1892–1940, Linz 1993, 159–198.

Drechsler, Wolfgang/Hörschelmann, Antonia, Als es modern war, unmodern zu sein. Zur Situation der Bildenden Kunst um 1930, in: Wolfgang Kos (Hg.), Kampf um die Stadt. Politik, Kunst und Alltag um 1930, Wien 2010, 222–229.

Dreidemy, Lucile, Der Dollfuss-Mythos. Eine Biographie des Posthumen, Wien 2014.

Dreier, Katherine S., International Exhibition of Modern Art assembled by Société Anonyme. Brooklyn Museum November 19th 1926 to January 1st 1927, New York 1926.

Dusini, Arno, Tagebuch: Möglichkeiten einer Gattung, München, 2005.

Eder, Franz X. (Hg.), Historische Diskursanalysen. Genealogie, Theorie, Anwendungen, Wiesbaden 2006.

Eisenhut, Günter, Biographische Skizzen: Ferdinand Bilger/Margret Bilger/Maria Biljan Bilger, in: Günter Eisenhut/Peter Weibel (Hg.), Moderne in dunkler Zeit. Widerstand, Verfolgung und Exil steirischer Künstlerinnen und Künstler 1933–1948, Graz 2001, 146–183.

Eisenhut, Günter/Weibel, Peter (Hg.), Moderne in dunkler Zeit: Widerstand, Verfolgung und Exil steirischer Künstlerinnen und Künstler 1933–1948, Graz 2001.

Elizabeth-Duncan-Schule Marienhöhe/Darmstadt, Jena 1912.

Engelhardt, Katrin, Die Ausstellung „Entartete Kunst" in Berlin 1938. Rekonstruktion und Analyse, in: Uwe Fleckner (Hg.), Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus, Berlin 2007, 89–187.

Erll, Astrid, Biographie und Gedächtnis, in: Christian Klein (Hg.), Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien, Stuttgart, Weimar 2009, 79–86.

Esswein, Hermann, Alfred Kubin. Der Künstler und sein Werk, München 1911.

Estée, O., München auf dem Kopf. Die Geschichte einer Räterepublik in 40 Bildern, München o. J. [1919].

Etzemüller, Thomas, Biographien. Lesen – erforschen – erzählen, Frankfurt am Main, New York 2012.

Fastert, Sabine/Joachimides, Alexis/Krieger, Verena (Hg.), Die Wiederkehr des Künstlers. Themen und Positionen der aktuellen Künstler/innenforschung, Köln, Weimar, Wien 2011.

Febvre, Lucien, Das Gewissen des Historikers, Berlin 1988.

Feilchenfeldt, Christina, „… meine Bilder zerschneidet man schon in Wien". Das Porträt des Verlegers Robert Freund von Oskar Kokoschka, in: Uwe Fleckner (Hg.), Das verfemte Meisterwerk. Schicksalswege moderner Kunst im „Dritten Reich", Berlin 2009, 259–282.

Fellner, Fritz, Der Brief. Kritische Überlegungen zu seiner Auswertung als historische Quelle, in: Österreichisches Staatsarchiv (Hg.), Beruf(ung) Archivar. Festschrift für Lorenz Mikoletzky, Wien, Innsbruck 2011.

Fetz, Bernhard, Der Stoff, aus dem das (Nach-)Leben ist: Zum Status biographischer Quellen, in: Bernhard Fetz (Hg.), Die Biographie. Zur Grundlegung ihrer Theorie, Berlin, New York 2009, 103–154.

Fetz, Bernhard (Hg.), Die Biographie. Zur Grundlegung ihrer Theorie, Berlin, New York 2009.

Fetz, Bernhard/Hemecker, Wilhelm (Hg.), Theorie der Biographie. Grundlagentexte und Kommentar, Wien, New York 2011.

Fischer, Lisa, Über die erschreckende Modernität der Antimoderne der Wiener Moderne oder über den Kult der toten Dinge, in: Lisa Fischer/Emil Brix (Hg.), Die Frauen der Wiener Moderne, Wien 1997, 208–217.

Fischer, Lisa/Brix, Emil (Hg.), Die Frauen der Wiener Moderne, Wien 1997.

Fischer, Lisa, Mit Frauen bauen. Das nützliche Beziehungsmuster eines antimodernen Ehemanns, in: Markus Kristan/Sylvia Mattl-Wurm/Gerhard Murauer (Hg.), Adolf Loos. Schriften, Briefe, Dokumente aus der Wienbibliothek im Rathaus, Wien 2018, 233–244.

Fleckner, Uwe (Hg.), Angriff auf die Avantgarde: Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus, Berlin 2007.

Fleckner, Uwe (Hg.), Das verfemte Meisterwerk. Schicksalswege moderner Kunst im „Dritten Reich", Berlin 2009.

Fliedl, Konstanze, Das gerettete Ich. Impressionismus und Autobiographie, in: Klaus Amann/Karl Wagner (Hg.), Autobiographien in der österreichischen Literatur. Von Franz Grillparzer bis Thomas Bernhard, Innsbruck, Wien 1998, 75–91.

Foucault, Michel, Archäologie des Wissens, Frankfurt am Main 1990.

François, Etienne/Schulze, Hagen (Hg.), Deutsche Erinnerungsorte, München 2003.

Franz, Rainald/Weidinger, Leonhard, Die Direktion Richard Ernst. Vom Österreichischen Museum für Kunst und Industrie zum Österreichischen Museum für angewandte Kunst, in: Gabriele Anderl u.a. (Hg.), … wesentlich mehr Fälle als angenommen. 10 Jahre Kommission für Provenienzforschung, Wien 2009, 412–430.

Freud, Sigmund, Der Familienroman der Neurotiker (1909), in: Sigmund Freud (Hg.), Gesammelte Werke. Bd. 7. Hg. von Anna Freud, Frankfurt am Main 1966, 225–231.

Freund, René, Land der Träumer. Zwischen Größe und Größenwahn – verkannte Österreicher und ihre Utopien, Wien 1996.

Freund, Winfried (Hg.), Spiegel im dunklen Wort. Analysen zur Prosa des frühen 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main, Bern 1983.

Freund, Winfried/Lachinger, Johann/Ruthner, Clemens (Hg.), Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik, München 1999.

Frevert, Ute, Der Künstler, in: Ute Frevert/Heinz-Gerhard Haupt (Hg.), Der Mensch des 19. Jahrhunderts, Frankfurt am Main, New York 1999, 292–323.

Frevert, Ute/Haupt, Heinz-Gerhard (Hg.), Der Mensch des 19. Jahrhunderts, Frankfurt am Main, New York, 1999.

Friedel, Helmut/Hoffmann, Justin (Hg.), Süddeutsche Freiheit. Kunst der Revolution in München 1919, München 1993.

Friedländer-Mynona, Salomo/Kubin, Alfred, Briefwechsel. Hg. von Hartmut Geerken, Wien, Linz 1986.

Frommel, Melchior, Margret Bilger – die erste Lebenshälfte (1904–1939), in: Jahrbuch Innviertler Künstlergilde (1971/72), 71–78.

Frommel, Melchior, Margret Bilger – die zweite Lebenshälfte (1939–71), in: Jahrbuch Innviertler Künstlergilde (1973/74), 112–129.

Frommel, Melchior, Margret Bilger – eine biographische Dokumentation, in: Otto Wutzel (Hg.), Margret Bilger. 1904–1971, Linz 1975, 3–24.

Frommel, Melchior (Hg.), Margret Bilger in Taufkirchen an der Pram. Aquarelle, Holzrisse und eine Dokumentation bis zur Ansiedlung im Jahr 1939, Schärding 1996.

Frommel, Melchior (Hg.), Irms Ring-Bilger. Zeichnungen und Bildteppiche, Taufkirchen an der Pram, Weitra 2011.

Fuchs, Heinrich, Die österreichischen Maler der Geburtsjahrgänge 1881–1900, Wien 1976/1977.

Fuchs-Heinritz, Werner, Biographische Forschung. Eine Einführung in Praxis und Methoden, Wiesbaden 2009.

Füßl, Wilhelm, Übrig bleibt, was übrig bleiben soll. Zur Konstruktion von Biografien durch Nachlässe, in: Berichte zur Wissenschaftsgeschichte (2014), 240–262.

Gay, Peter, Das Zeitalter des Doktor Arthur Schnitzler. Innenansichten des 19. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 2002 (amerik. Original: Schnitzler's Century. The Making of Middle-Class Culture 1815–1914, New York 2002).

Gay, Peter, Die Moderne. Eine Geschichte des Aufbruchs, Frankfurt am Main 2008.

Gehmacher, Johanna, Leben schreiben. Stichworte zur biografischen Thematisierung als historiografisches Format, in: Lucile Dreidemy u.a. (Hg.), Bananen, Cola, Zeitgeschichte: Oliver Rathkolb und das lange 20. Jahrhundert, Wien, Köln, Weimar 2015, 1013–1026.

Geiser, Katharina, Vierfleck oder das Glück. Roman, Salzburg, Wien 2015.

Geisthövel, Alexa, Das Auto, in: Alexa Geisthövel/Habbo Knoch (Hg.), Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main, New York 2005, 37–46.

Geisthövel, Alexa/Knoch, Habbo (Hg.), Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main, New York 2005.

Georgen, Theresa/Muysers, Carola (Hg.), Bühnen des Selbst: Zur Autobiographie in den Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts, Kiel 2006.

Gerber, Artur, Ecce homo!, in: Paulus Manker (Hg.), Weiningers Nacht, Wien 1988, 89–95.
Gerhalter, Li, Materialitäten des Diaristischen. Erscheinungsformen von Tagebüchern von Mädchen und Frauen im 20. Jahrhundert, in: L'Homme. Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft (2013), 53–71.
Gerhalter, Li/Wietschorke, Jens, Aus dem Bleistiftgebiet. Das gezeichnete Tagebuch von Rudolfine Gandlmayr aus den Jahren 1909–1943, in: Susanne Blumesberger/Christine Kanzler/Karin Nusko (Hg.), Mehr als nur Lebensgeschichten. 15 Jahre biografiA. Eine Festschrift für Ilse Korotin, Wien 2014, 134–152.
Geyer, Andreas, Träumer auf Lebenszeit. Alfred Kubin als Literat, Wien, Köln, Weimar 1995.
Gockel, Bettina, Die Pathologisierung des Künstlers. Künstlerlegenden der Moderne, Berlin 2010.
Goethe, Johann Wolfgang von, Dichtung und Wahrheit, Stuttgart 2012; http://www.deutschestextarchiv.de/goethe_leben01_1811 (2.9.2019).
Goffman, Erving, Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag, München 2003.
Gold, Helmut/Holm, Christiane/Bös, Eva/Nowak, Tine (Hg.), @bsolut privat!? Vom Tagebuch zum Weblog, Heidelberg 2008.
Goodrick-Clarke, Nicholas, Die okkulten Wurzeln des Nationalsozialismus, Graz 1997.
Govinda, Lama Anagarika, Psychologische Richtlinien. Versuch einer Deutung der „Anderen Seite", in: Die Einsicht. Vierteljahresschrift für Buddhismus (1951), 14–23.
Graf, Eckhard, Mythos Tarot. Historische Fakten, Ahlerstedt 1989.
Graf, Rüdiger/Steuwer, Janosch (Hg.), Selbstreflexionen und Weltdeutungen. Tagebücher in der Geschichte und der Geschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts, Göttingen 2015.
Graw, Isabelle, Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts, Köln 2003.
Grimm, Georg, Die Lehre des Buddha, die Religion der Vernunft, München 1915.
Gross, Jennifer R. (Hg.), The Société Anonyme. Modernism for America, New Haven, London 2006.
Grundmann, Uta, Ernst Kris (1900–1957). Von der Kunstgeschichte zur Analyse Nationalsozialistischer Propaganda, Diplomarbeit, Berlin 2000.
Gugenberger, Eduard, Hitlers Visionäre. Die okkulten Wegbereiter des Dritten Reichs, Wien 2001.
Gumbrecht, Hans Ulrich, 1926. Ein Jahr am Rand der Zeit, Frankfurt am Main 2003.

Hahn, Alois, Identität und Selbstthematisierung, in: Alois Hahn/Volker Kapp (Hg.), Selbstthematisierung und Selbstzeugnis. Bekenntnis und Geständnis, Frankfurt am Main 1987, 9–24.
Hahn, Alois/Kapp, Volker (Hg.), Selbstthematisierung und Selbstzeugnis. Bekenntnis und Geständnis, Frankfurt am Main 1987.
Halbwachs, Maurice, Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen, Frankfurt am Main 1985.
Halbwachs, Maurice, Das kollektive Gedächtnis, Frankfurt am Main 1991.
Hamminger, Franz (Hg.), Mein armer Liebling. Alfred Kubin an Hedwig Kubin. Briefe von 1905–1909, Schärding 2019.
Hämmerle, Christa, Diaries, in: Miriam Dobson/Benjamin Ziemann (Hg.), Reading Primary

Sources. The Interpretation of Texts from Nineteenth- and Twentieth Century History, London, New York 2009, 141–158.
Hämmerle, Christa/Saurer, Edith (Hg.), Briefkulturen und ihr Geschlecht. Zur Geschichte der privaten Korrespondenz vom 16. Jahrhundert bis heute, Wien, Köln, Weimar 2003.
Hammerstein, Hans (von), Im Anfang war der Mord. Erlebnisse als Bezirkshauptmann von Braunau und Sicherheitsdirektor von Oberösterreich in den Jahren 1933 und 1934. Hg. von Harry Slapnicka, Wien 1981.
Hamminger, Franz/Renoldner, Klemens (Hg.), Alfred Kubin – Stefan Zweig: Briefwechsel 1909–1937, Schärding 2015.
Hanisch, Ernst, Männlichkeiten: Eine andere Geschichte des 20. Jahrhunderts, Wien 2005.
Hapkemeyer, Andreas, Zur Rolle der sprachlichen Elemente im Frühwerk, in: Bernhard Leitner (Hg.), Erika Giovanna Klien. Wien New York 1900–1957, Ostfildern-Ruit 2001, 49–52.
Harders, Levke/Schweiger, Hannes, Kollektivbiographische Ansätze, in: Christian Klein (Hg.), Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien, Stuttgart, Weimar 2009, 194–198.
Hauff, Sigrid, gut balanziert nirgends eingebissen. Alfred Kubin und die Schöpferische Indifferenz Salomo Friedlaenders, in: Annegret Hoberg (Hg.), Alfred Kubin. 1877–1959, München 1990, 177–186.
Heartfield, John (Hg.), Der Schnitt entlang der Zeit. Selbstzeugnisse. Erinnerungen. Interpretationen. Hg. von Roland März, Dresden 1981.
Heartfield, John/Grosz, George, Der Kunstlump (1920), in: John Heartfield (Hg.), Der Schnitt entlang der Zeit. Selbstzeugnisse. Erinnerungen. Interpretationen. Hg. von Roland März, Dresden 1981, 104–112.
Heilingbrunner, Susanne, Bildzyklen von Aloys Wach und Karl Rössing als Beispiele sozialkritischer Graphik der Zwischenkriegszeit in Oberösterreich. Diplomarbeit, Wien 2001.
Hellmold, Martin/Kampmann, Sabine/Lindner, Ralph/Sykora, Katharina (Hg.), Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst, München 2003.
Hellwig, Karin, Von der Vita zur Künstlerbiographie, Berlin 2005.
Hellwig, Karin, Kunstgeschichte, in: Christian Klein (Hg.), Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien, Stuttgart, Weimar 2009, 349–357.
Herbertz, Eva-Maria, „Der heimliche König von Schwabylon“. Der Graphiker und Sammler Rolf von Hoerschelmann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, München 2005.
Herbertz, Eva-Maria (Hg.), Leben in seinem Schatten: Frauen berühmter Künstler, München 2009.
Herbertz, Eva-Maria, „Sehr viel Herzenskraft brauche ich jetzt, um Alfred zu ertragen.“ Hedwig Kubin (1874–1948), in: Eva-Maria Herbertz (Hg.), Leben in seinem Schatten. Frauen berühmter Künstler, München 2009, 11–31.
Herzmanovsky-Orlando, Fritz, Der Briefwechsel mit Alfred Kubin 1903 bis 1952. Hg. und kommentiert von Christian Klein, Salzburg, Wien 1983.
Hesse, Hermann/Kubin, Alfred, „Außerhalb des Tages und des Schwindels“. Briefwechsel 1928–1952. Hg. von Volker Michels, Frankfurt am Main 2008.

Hewig, Anneliese, Phantastische Wirklichkeit. Interpretationsstudie zu Alfred Kubins Roman „Die andere Seite", München 1967.

Hieronimus, Ekkehard, Lanz von Liebenfels. Eine Bibliographie, Toppenstedt 1991.

Hieronimus, Ekkehard, Jörg Lanz von Liebenfels, in: Uwe Puschner/Walter Schmitz/Ulbricht Justus H. (Hg.), Handbuch zur „Völkischen Bewegung" 1871–1918, München, New Providence, London, Paris 1996, 131–149.

Hildebrandt, Hans, Krieg und Kunst, München 1916.

Hilger, Wolfgang, Tagebücher und Arbeiten zur Zeit, in: Peter Assmann/Peter Kraml (Hg.), Fiktion/non-fiction. Weltanschauungen zwischen Vorstellung und Realität, Linz, Salzburg 1995, 78–108.

Historisches Museum der Stadt Wien (Hg.), Franz Čižek. Pionier der Kunsterziehung (1865–1946), Wien 1985.

Hoberg, Annegret (Hg.), Alfred Kubin. 1877–1959, München 1990.

Hoberg, Annegret, Kubin und München 1898–1921, in: Annegret Hoberg (Hg.), Alfred Kubin. 1877–1959, München 1990, 43–66.

Hoberg, Annegret, Alfred Kubin – Die Inszenierungen eines Künstlers im München der Jahrhundertwende, in: Peter Assmann/Peter Kraml (Hg.), Die andere Seite der Wirklichkeit. Ein Symposium zu Aspekten des Unheimlichen, Phantastischen und Fiktionalen, Linz, Salzburg 1995, 11–30.

Hoberg, Annegret, Das Selbstverständnis des späten Kubin, in: Peter Assmann (Hg.), Alfred Kubin. 1877–1959. Mit einem Werkverzeichnis des Bestandes im Oberösterreichischen Landesmuseum, Linz, Salzburg 1995, 9–37.

Hoberg, Annegret, Der Briefschreiber Alfred Kubin, in: Peter Assmann (Hg.), Kubin handschriftlich, Weitra, Linz 2011, 27–45.

Hochleitner, Martin (Hg.), Oberösterreich. Bildende Kunst 1945–1955. Ausstellungskatalog, Linz 1995.

Hochschule für angewandte Kunst Wien (Hg.), Oskar Kokoschka – aktuelle Perspektiven, Wien 1998.

Hoerning, Erika M. (Hg.), Biographische Sozialisation, Stuttgart, 2000.

Hoerschelmann, Rolf von, Das Kubin Archiv in Hamburg, Weimar 1937.

Hof, Renate/Rohr, Susanne (Hg.), Inszenierte Erfahrung. Gender und Genre in Tagebuch, Autobiographie, Essay, Tübingen 2008.

Hofer, Franz Xaver, Margret Bilger und Leoprechting, in: Melchior Frommel (Hg.), Margret Bilger in Taufkirchen an der Pram. Aquarelle, Holzrisse und eine Dokumentation bis zur Ansiedlung im Jahr 1939, Schärding 1996, 6–9.

Hofer, Hans-Georg, Nervenschwäche und Krieg: Modernitätskritik und Krisenbewältigung in der österreichischen Psychiatrie (1880–1920), Wien 2004.

Hoffmann, Edith, Kokoschka. Life and Work, London 1947.

Hoffmann, Justin, Künstler und ihre Revolution, in: Helmut Friedel/Justin Hoffmann (Hg.), Süddeutsche Freiheit. Kunst der Revolution in München 1919, München 1993, 29–60.

Hoffmann, Meike, Verboten und verborgen. Lagerorte „Entarteter Kunst", in: Sabine Loitfellner/Pia Schölnberger (Hg.), Bergung von Kulturgut im Nationalsozialismus. Mythen-Hintergründe-Auswirkungen, Wien 2016, 401–420.

Hoffmann-Curtius, Kathrin, Frauenbilder Oskar Kokoschkas, in: Ilsebill Barta-Fliedl u.a. (Hg.), Frauen-Bilder-Männer-Mythen. Kunsthistorische Beiträge, Berlin 1987, 148–178.

Holdenried, Michaela (Hg.), Geschriebenes Leben. Autobiographik von Frauen, Berlin 1995.

Holdenried, Michaela, Biographie vs. Autobiographie, in: Christian Klein (Hg.), Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien, Stuttgart, Weimar 2009, 37–43.

Holešovský, František, Alfred Kubin und die tschechische Kunst. Ein Briefwechsel aus den Jahren 1942 bis 1951. Sonderdruck aus dem Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1983, Linz 1983.

Holm, Christiane, Montag Ich. Dienstag Ich. Mittwoch Ich. Versuch einer Phänomenologie des Diaristischen., in: Helmut Gold/Christiane Holm/Eva Bös/Tine Nowak (Hg.), @bsolut privat!? Vom Tagebuch zum Weblog, Heidelberg 2008, 10–50.

Howe, Frederic C., The Confessions of a Reformer, Chicago, 1967 [EA 1925].

Husslein-Arco, Agnes/Weidinger, Alfred (Hg.), Kokoschka. Träumender Knabe – Enfant terrible, Weitra 2008.

Iglhauser, Bernhard, Genie oder Scharlatan? Die unglaubliche Karriere des Carl Schappeller, in: Der Bundschuh. Heimatkundliches aus dem Inn- und Hausruckviertel (2005), 44–53.

Immler, Nicole L. (Hg.), ‚The making of …' Genie: Wittgenstein & Mozart. Biographien, ihre Mythen und wem sie nützen, Innsbruck 2009.

Ingrisch, Doris/Korotin, Ilse/Zwiauer, Charlotte (Hg.), Die Revolutionierung des Alltags. Zur intellektuellen Kultur von Frauen im Wien der Zwischenkriegszeit, Frankfurt am Main 2004.

Inzko, Maria, Ferdinand Bilger als akademischer Lehrer. Dissertation, Graz 1977.

Jackson, Kenneth T. (Hg.), The Encyclopedia of New York City, New Haven, London 1995.

Jacobi, Jolande, Die Psychologie von C. G. Jung. Eine Einführung in das Gesamtwerk, Zürich 1959.

Johnston, William M., Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938, Wien, Köln, Weimar 1974.

Jones, Ernest, Das Leben und Werk von Sigmund Freud. Bd.1: Die Entwicklung zur Persönlichkeit und die großen Entdeckungen 1856–1900, Bern 1960.

Jünger, Ernst, Die Staubdämonen, in: Ernst Jünger/Alfred Kubin (Hg.), Eine Begegnung, Frankfurt am Main 1975, 111–117.

Jünger, Ernst/Kubin, Alfred (Hg.), Eine Begegnung, Frankfurt am Main 1975.

Jungk, Peter Stephan, Die Dunkelkammern der Edith Tudor-Hart: Geschichten eines Lebens, Frankfurt am Main 2015.

Kalmar, Rudolf, Schappeller, der Magier des Kaisers – Was ist Raumkraft, in: Rudolf Olden (Hg.), Das Wunderbare oder Die Verzauberten. Propheten in deutscher Krise, Berlin 1932, 85–105.

Karina, Lilian/Kant, Marion, Tanz unterm Hakenkreuz. Eine Dokumentation, Berlin 1996.

Karpeles, Benno, Konnersreuth, in: Rudolf Olden (Hg.), Das Wunderbare oder Die Verzauberten. Propheten in deutscher Krise, Berlin 1932, 37–64.

Kepplinger, Brigitte/Weidenholzer Josef (Hg.), Februar 1934 in Oberösterreich. „Es wird nicht mehr verhandelt …“, Weitra 2009.

Kerbs, Diethart/Reulecke, Jürgen (Hg.), Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1933, Wuppertal 1998.

Kern, Stephen, The Culture of Time and Space 1880–1918, Cambridge Massachusetts, London 2003.

Kiesewetter, Carl, Geschichte des neueren Occultismus. Geheimwissenschaftliche Systeme von Agrippa von Nettesheym bis zu Carl du Prel, Leipzig 1891.

Kilger, Laurenz, Vom Leben und Streben eines Künstlers, in: Der getreue Eckart (1929), 209–218.

Kilger, Laurenz, Aloys Wach. Vom Leben und Streben eines Künstlers, in: Jahrbuch Innviertler Künstlergilde (1930).

Kirchmayr, Birgit, „… und das Ideale ist die Frau und Mutter“. Austrofaschistische Frauenpolitik und weibliche Erinnerung. Diplomarbeit, Salzburg, 1996.

Kirchmayr, Birgit, Sonderauftrag Linz. Zur Fiktion eines Museums, in: Fritz Mayrhofer/Walter Schuster (Hg.), Nationalsozialismus in Linz. Bd. 1, Linz 2001, 557–598.

Kirchmayr, Birgit, Der Briefwechsel August Zöhrer-Elise Posse im Archiv der Stadt Linz. Eine „Fußnote“ zur Geschichte des „Linzer Führermuseums“, in: Walter Schuster/Maximilian Schimböck/Anneliese Schweiger (Hg.), Stadtarchiv und Stadtgeschichte. Forschungen und Innovationen. Festschrift für Fritz Mayrhofer, Linz 2004, 515–522.

Kirchmayr, Birgit, Raubkunst im „Heimatgau des Führers“. Aspekte, Zusammenhänge und Folgen von nationalsozialistischer Kulturpolitik und Kunstenteignung im Reichsgau Oberdonau, in: Birgit Kirchmayr/Friedrich Buchmayr/Michael John (Hg.), Geraubte Kunst in Oberdonau, Linz 2007, 35–190.

Kirchmayr, Birgit (Hg.), „Kulturhauptstadt des Führers“. Kunst und Nationalsozialismus in Linz und Oberösterreich, Linz, Weitra 2008.

Kirchmayr, Birgit, „Kulturhauptstadt des Führers“? Anmerkungen zu Kunst, Kultur und Nationalsozialismus in Oberösterreich und Linz, in: Birgit Kirchmayr (Hg.), „Kulturhauptstadt des Führers“. Kunst und Nationalsozialismus in Linz und Oberösterreich, Linz, Weitra 2008, 33–58.

Kirchmayr, Birgit, „… diese stummen Geister der Auflehnung.“ Alfred Kubin und der Nationalsozialismus, in: Peter Assmann (Hg.), Alfred Kubin und die Phantastik. Ein aktueller Forschungsrundblick, Wetzlar 2011, 234–248.

Kirchmayr, Birgit, „Vieles ungesagt sein lassend“ – Ein Künstler und die Diskurse des frühen 20. Jahrhunderts. Alfred Kubin in Briefzitaten, in: Peter Assmann (Hg.), Kubin handschriftlich, Weitra, Linz 2011, 133–143.

Kirchmayr, Birgit, Kontinuitäten und Brüche in der bildenden Kunst Oberösterreichs vor dem Hintergrund des Nationalsozialismus, in: Mitteilungen des Oberösterreichischen Landesarchivs (2013), 93–108.

Kirchmayr, Birgit, „Entwurzelt in diesem steinernen Meer von Wolkenkratzern“. Die österreichische Künstlerin Erika Giovanna Klien und ihre Briefe aus Amerika in den 1920er

und 1930er Jahren als auto/biographische Quelle, in: L'Homme. Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft (2015), 85–101.
Kirchmayr, Birgit/Buchmayr, Friedrich/John, Michael (Hg.), Geraubte Kunst in Oberdonau, Linz, 2007.
Kisters, Sandra, Living the Life of an Artist. An Introduction, in: Melanie Unseld/Christian von Zimmermann (Hg.), Anekdote-Biographie-Kanon. Zur Geschichtsschreibung in den schönen Künsten, Köln, Weimar, Wien 2013, 39–46.
Kittner, Alma-Elisa, „… keine Selbstbespiegelung". Hannah Höchs visuelle Autobiographie Lebensbild, in: Sabine Brombach/Bettina Wahrig (Hg.), LebensBilder. Leben und Subjektivität in neueren Ansätzen der Gender Studies, Bielefeld 2006, 233–258.
Klamper, Elisabeth, Die böse Geistlosigkeit. Die Kulturpolitik des Ständestaates, in: Jan Tabor (Hg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956, Baden 1994, 124–133.
Klein, Christian (Hg.), Handbuch Biographie: Methoden, Traditionen, Theorien, Stuttgart, Weimar 2009.
Klein, Christian/Schnicke, Falko, 20. Jahrhundert, in: Christian Klein (Hg.), Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien, Stuttgart, Weimar 2009, 251–264.
Klein, Michael, Alfred Kubin und Fritz von Herzmanovsky-Orlando. Anmerkungen zu einer beinahe lebenslangen Brieffreundschaft, in: Annegret Hoberg (Hg.), Alfred Kubin. 1877–1959, München 1990, 171–176.
Koch, Hans-Gerd/Müller, Michael/Pasley, Malcolm (Hg.), Franz Kafka. Tagebücher, Frankfurt am Main 1990.
Kokoschka, Olda, Wie O. K. seine Geschichten erzählte, in: Heinz Spielmann (Hg.), Oskar Kokoschka. Das schriftliche Werk. Bd. 2: Erzählungen, Hamburg 1974, 391–392.
Kokoschka, Oskar (Hg.), Spur im Treibsand. Geschichten, Zürich 1956.
Kokoschka, Oskar, Mörder Hoffnung der Frauen, 1907/1910, in: Heinz Spielmann (Hg.), Oskar Kokoschka. Das schriftliche Werk. Bd. 1. Dichtungen und Dramen, Hamburg 1973, 33–41.
Kokoschka, Oskar, Mörder Hoffnung der Frauen, 1907/1916, in: Heinz Spielmann (Hg.), Oskar Kokoschka. Das schriftliche Werk. Bd. 1. Dichtungen und Dramen, Hamburg 1973, 43–51.
Kokoschka, Oskar, Jessika (1956), in: Heinz Spielmann (Hg.), Oskar Kokoschka. Das schriftliche Werk. Bd. 2: Erzählungen, Hamburg 1974, 103–142.
Kokoschka, Oskar, Dresden (1956), in: Heinz Spielmann (Hg.), Oskar Kokoschka. Das schriftliche Werk. Bd. 2: Erzählungen, Hamburg 1974, 153–206.
Kokoschka, Oskar, Erste Reise in die Schweiz (1973), in: Heinz Spielmann (Hg.), Oskar Kokoschka. Das schriftliche Werk. Bd. 2: Erzählungen, Hamburg 1974, 83–88.
Kokoschka, Oskar, Wie ich mich sehe (1936), in: Heinz Spielmann (Hg.), Oskar Kokoschka. Das schriftliche Werk. Bd. 3: Vorträge, Aufsätze, Essays zur Kunst, Hamburg 1975.
Kokoschka, Oskar, Briefe I. 1905–1919. Hg. von Olda Kokoschka/Heinz Spielmann, Düsseldorf 1984.

Kokoschka, Oskar, Briefe II. 1919–1934. Hg. von Olda Kokoschka/Heinz Spielmann, Düsseldorf 1985.

Kokoschka, Oskar, Briefe III. 1934–1953. Hg. von Olda Kokoschka/Heinz Spielmann, Düsseldorf 1986.

Kokoschka, Oskar, Briefe IV. 1953–1976. Hg. von Olda Kokoschka/Heinz Spielmann, Düsseldorf 1988.

Kokoschka, Oskar, Mein Leben: Vorwort und dokumentarische Mitarbeit von Remigius Netzer, Wien, 2008 [EA 1971].

Konrad, Helmut (Hg.), Krieg, Medizin und Politik. Der Erste Weltkrieg und die österreichische Moderne, Wien 2000.

Konrad, Helmut, Das Rote Wien. Ein Konzept für eine moderne Großstadt? in: Helmut Konrad/Wolfgang Maderthaner (Hg.), … der Rest ist Österreich. Das Werden der Ersten Republik, Wien 2008, 223–240.

Kos, Wolfgang (Hg.), Kampf um die Stadt. Politik, Kunst und Alltag um 1930. Ausstellungskatalog Wien-Museum, Wien 2010.

Koselleck, Reinhart, Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt 1984.

Kracauer, Siegfried, Die Biographie als neubürgerliche Kunstform, in: Siegfried Kracauer (Hg.), Das Ornament der Masse. Essays, Frankfurt am Main 1963, 75–80.

Kracauer, Siegfried, Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit, Frankfurt am Main, 1976 [EA 1937].

Krafft-Ebing, Richard, Psychopathia sexualis. Eine klinisch-forensische Studie, Stuttgart 1886.

Kraft, Dietrich/Boeckl, Matthias, Otto Rudolf Schatz. 1900–1961, Weitra 2010.

Kramme, Rüdiger/Rammstedt, Angela/Rammstedt, Otthein (Hg.), Georg Simmel. Gesamtausgabe. Bd. 7: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908, Frankfurt am Main 1995.

Krapf-Weiler, Almut (Hg.), Erica Tietze-Conrat. Die Frau in der Kunstwissenschaft. Texte 1906–1958, Wien o. J. [2007].

Krapf-Weiler, Almut (Hg.), Hans Tietze. Lebendige Kunstwissenschaft. Texte 1910–1954, Wien 2007.

Kraus, Karl, Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog, Frankfurt am Main 1986 [EA 1922].

Krieger, Verena, Was ist ein Künstler? Genie-Heilsbringer-Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen, Köln 2007.

Kris, Ernst, Zur Psychologie älterer Biographik (dargestellt an der des bildenden Künstlers), in: IMAGO. Zeitschrift für psychoanalytische Psychologie, ihre Grenzgebiete und Anwendungen (1935), 320–344.

Kris, Ernst/Kurz, Otto, Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt am Main 1980 [EA 1934].

Kristan, Markus/Mattl-Wurm, Sylvia/Murauer, Gerhard (Hg.), Adolf Loos. Schriften, Briefe, Dokumente aus der Wienbibliothek im Rathaus, Wien 2018.

Krüger, Steffen, Die Legende vom Künstler als Propagandastrategie, in: Steffen Krüger/Thomas Röske (Hg.), Im Dienste des Ich. Ernst Kris heute, Wien 2013, 99–117.

Krüger, Steffen/Röske, Thomas (Hg.), Im Dienste des Ich: Ernst Kris heute, Wien 2013.
Kubin, Alfred, Sansara. Ein Cyklus ohne Ende, München, Leipzig o. J. [1911].
Kubin, Alfred, Die andere Seite. Ein phantastischer Roman. Mit einer Selbstbiographie des Künstlers, zweiundfünfzig Abbildungen und einem Plan, München, Berlin o. J. [1918].
Kubin, Alfred, Dämonen und Nachtgesichte: Mit einer Selbstdarstellung des Künstlers und 130 Bildtafeln, Dresden, 1926.
Kubin, Alfred, Die andere Seite: Phantastischer Roman. Mit einer Selbstbiographie des Künstlers, 59 Abbildungen und einem Plan, München 1928.
Kubin, Alfred, Mein Werk. Dämonen und Nachtgesichte. 130 Bildtafeln mit einer Autobiographie, fortgeführt bis 1931, Dresden 1931.
Kubin, Alfred, Abenteuer einer Zeichenfeder, München 1941.
Kubin, Alfred, Abendrot. 45 Bilder mit einer autobiographischen Plauderei, München 1955.
Kubin, Alfred, Aus meiner Werkstatt. Gesammelte Prosa mit 71 Abbildungen. Hg. von Ulrich Riemerschmidt, München 1973.
Kubin, Alfred, Aus meinem Leben. Gesammelte Prosa mit 73 Abbildungen. Hg. von Ulrich Riemerschmidt, München 1974.
Kubin, Alfred (Hg.), Zirkus des Lebens. 32 Zigeunerkarten, Wien 1977.
Kubin, Alfred, Die andere Seite. Ein phantastischer Roman, Frankfurt am Main 2009 [EA 1909].
Kubin, Alfred/Fronius, Hans, Eine Künstlerfreundschaft. Briefwechsel. Hg. von Landesgalerie Linz, Weitra, Linz 1999.
Kubin, Alfred/Piper, Reinhard, Briefwechsel 1907–1953. Hg. von Marcel Illetschko/Michaela Hirsch, München 2010.
Kuni, Verena, „All of this could be true." Das Tagebuch als Medium der Kunst, in: Theresa Georgen/Carola Muysers (Hg.), Bühnen des Selbst. Zur Autobiographie in den Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts, Kiel 2006, 169–189.
Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), Kunst aus Österreich 1896–1996, München, New York 1996.
Kunsthalle Schirn/Loers, Veit (Hg.), Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900–1915, Ostfildern 1995.
Kury, Astrid, „Heiligenscheine eines elektrischen Jahrhundertendes sehen anders aus …". Okkultismus und die Kunst der Wiener Moderne, Wien 2000.
Kurtzahn, Ernst, Der Tarot. Die kabbalistische Methode der Zukunftserforschung als Schlüssel zum Okkultismus, Leipzig 1920.
Kutschera, Hans (Hg.), Ringen mit dem Engel. Künstlerbriefe 1933–1955. Alfred Kubin, Anton Kolig und Carl Moll an Anton Steinhart, Stuttgart 1964.

Lachinger, Johann, Österreichische Phantastik? Trauma und Traumstadt. Überlegungen zu Kubins biographisch-topographischen Projektionen im Roman „Die andere Seite", in: Winfried Freund/Johann Lachinger/Clemens Ruthner (Hg.), Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik, München 1999, 121–130.

Lachinger, Johann/Pintar, Regina (Hg.), Magische Nachtgesichte. Alfred Kubin und die phantastische Literatur seiner Zeit. Kubin-Projekt Bd. 3, Linz 1995.

Laferl, Christopher F./Tippner, Anja (Hg.), Leben als Kunstwerk. Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert, Bielefeld 2011.

Lange-Eichbaum, Wilhelm, Genie, Irrsinn und Ruhm, München 1928.

Lanz-Liebenfels, Jörg, Theozoologie oder die Kunde von den Sodoms-Äfflingen und dem Götterelektron, Wien, Leipzig, Budapest o. J. [1904].

Le Blanc, Thomas/Twrsnick, Bettina (Hg.), Traumreich und Nachtseite. Die deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus, 1995 Wetzlar.

Le Rider, Jaques, Der Fall Otto Weininger. Wurzeln des Antifeminismus und Antisemitismus, Wien 1985.

Lechner, Gregor Martin (Hg.), Ernst August Freiherr von Mandelsloh 1886–1962, Göttweig 1978.

Leitner, Bernhard (Hg.), Erika Giovanna Klien. Wien New York 1900 - 1957, Ostfildern-Ruit 2001.

Leitner, Bernhard, Zur Rezeptionsgeschichte, in: Bernhard Leitner (Hg.), Erika Giovanna Klien. Wien New York 1900–1957, Ostfildern-Ruit 2001, 15–17.

Lejeune, Philippe, Der autobiographische Pakt, Frankfurt am Main 1994.

Lejeune, Philippe (Hg.), „Liebes Tagebuch". Zur Theorie und Praxis des Journals. Hg. von Lutz Hagestedt, München 2014.

Lejeune, Philippe, Datierte Spuren in Serie. Tagebücher und ihre Autoren, in: Rüdiger Graf/Janosch Steuwer (Hg.), Selbstreflexionen und Weltdeutungen. Tagebücher in der Geschichte und der Geschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts, Göttingen 2015, 37–46.

Lensing, Leo A., Kokoschka lesen! Nörgelnde Anmerkungen eines Literaturhistorikers, in: Hochschule für angewandte Kunst Wien (Hg.), Oskar Kokoschka – aktuelle Perspektiven, Wien 1998, 46–49.

Lentos Kunstmuseum Linz (Hg.), Oskar Kokoschka. Ein Vagabund in Linz: Wild, verfemt, gefeiert, Linz, Weitra 2008.

Leopold, Rudolf (Hg.), Zwischen den Kriegen. Österreichische Künstler 1918–1938, Wien 2007.

Lernet-Holenia, Alexander, Der Mann im Hut. Phantastischer Roman, München 1978.

Lévi, Éliphas, Geschichte der Magie, Wien, München, Leipzig 1926.

Lévi, Éliphas, Dogma und Ritual der hohen Magie, Wien, München, Leipzig 1927.

Lillie, Sophie, Was einmal war. Handbuch der enteigneten Kunstsammlungen Wiens, Wien 2003.

Lindner, Ines/Schade, Sigrid/Wenk, Silke/Werner, Gabriele (Hg.), Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989.

Lochmaier, Katrin, Der Kunsthändler Hans Goltz – ein „revolutionärer Konservativer", in: Helmut Friedel/Justin Hoffmann (Hg.), Süddeutsche Freiheit. Kunst der Revolution in München 1919, München 1993, 61–83.

Loers, Veit/Witzmann, Pia, Münchens okkultistisches Netzwerk, in: Kunsthalle Schirn/Veit Loers (Hg.), Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900–1915, Ostfildern 1995, 238–244.

Loitfellner, Sabine/Schölnberger, Pia (Hg.), Bergung von Kulturgut im Nationalsozialismus. Mythen-Hintergründe-Auswirkungen, Wien 2016.

Lucka, Emil, Otto Weininger. Sein Werk und seine Persönlichkeit, Wien 1905.

Ludwig, Emil, Die Kunst der Biographie, Paris 1936.

Lupfer, Gilbert/Rudert, Thomas (Hg.), Kennerschaft zwischen Macht und Moral: Annäherungen an Hans Posse (1879–1942), Köln 2015.

Lux, Anna/Paletschek, Sylvia, Editorial. Okkultismus in der Moderne. Zwischen Wissenschaft, Religion und Unterhaltung, in: Historische Anthropologie. Kultur – Gesellschaft – Alltag (2013), 315–323.

Luyken, Gunda, „Making a collection which would supplement rather than duplicate". Die Sammlerin Katherine Dreier, in: Dorothee Wimmer/Christina Feilchenfeldt/Stephanie Tasch (Hg.), Kunstsammlerinnen. Peggy Guggenheim bis Ingvild Goetz, Berlin 2009, 129–143.

Mahler-Werfel, Alma, Mein Leben, Frankfurt am Main 1993 [EA 1960].

Mairinger, Jutta, Meine Verehrung, Herr Kubin! Geschichten aus Zwickledt, Wernstein 2000.

Makarova, Elena, Friedl Dicker-Brandeis. Ein Leben für Kunst und Lehre. Wien, Weimar, Prag, Hronov, Theresienstadt, Auschwitz, Wien, München 2000.

Malleier, Elisabeth, Das Ottakringer Settlement. Zur Geschichte eines frühen internationalen Sozialprojekts, Wien 2005.

Manker, Paulus (Hg.), Weiningers Nacht, Wien 1988.

Mann, Thomas, Freud und die Zukunft (Vortrag vom 8. Mai 1936), in: Bernd Urban (Hg.), Thomas Mann. Freud und die Psychoanalyse. Reden, Briefe, Notizen, Betrachtungen, Frankfurt am Main 1991, 68–91.

Mann, Thomas, Betrachtungen eines Unpolitischen, Frankfurt am Main 2012 [EA 1918].

Marian, Esther, Zum Zusammenhang von Biographie, Subjektivität und Geschlecht, in: Bernhard Fetz (Hg.), Die Biographie. Zur Grundlegung ihrer Theorie, Berlin, New York 2009, 169–197.

Marian, Esther/Ní Dhúill, Caitríona, Biographie und Geschlecht. Einleitung, in: Bernhard Fetz (Hg.), Die Biographie. Zur Grundlegung ihrer Theorie, Berlin, New York 2009, 157–167.

Marks, Alfred (Hg.), Inventar der Bibliothek Alfred Kubin im Kubin-Haus des Landes Oberösterreich in Zwickledt/Wernstein. 3 Bde., Linz, o. J. [1961–1980]; http://www.zobodat.at/pdf/Kubin_Gesamtverzeichnis_0001.pdf (2.9.2019).

Marktgemeinde Taufkirchen an der Pram, Häuserchronik Taufkirchen an der Pram, Ried im Innkreis 2010.

Marktgemeinde Taufkirchen an der Pram (Hg.), Taufkirchen an der Pram, Ried im Innkreis 2010.

Märten, Lu, Die Künstlerin. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Chrysoulas Kambas, München, Bielefeld 2001 [1914].

Martynkewicz, Wolfgang, Das Zeitalter der Erschöpfung. Die Überforderung des Menschen durch die Moderne, Berlin 2013.

Mattl, Siegfried, Kulturpolitik, in: Emmerich Tálos/Herbert Dachs/Ernst Hanisch/Anton Staudinger (Hg.), Handbuch des politischen Systems Österreichs. Erste Republik 1918–1933, Wien 1995, 618–631.

Matzer, Ulrike, Die drei Stars der Klasse: Klien-Ullmann-Karlinsky, in: Monika Platzer/Ursula Storch (Hg.), Kinetismus. Wien entdeckt die Avantgarde, Ostfildern 2006, 60–68.

Mautner Markhof, Marietta, Erika Giovanna Klien 1900–1957. Katalog zur Ausstellung des Museums moderner Kunst im Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 1987.

Mautner Markhof, Marietta, Erika Giovanna Klien, Wien 2001.

Mayer, Monika, Gesunde Gefühlsregungen. Das Wiener Ausstellungswesen 1933–1945, in: Jan Tabor (Hg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956, Baden 1994, 294–301.

Mayreder, Rosa, Zur Kritik der Weiblichkeit, Jena 1909.

Mayrhofer, Fritz/Schuster, Walter (Hg.), Nationalsozialismus in Linz, 2 Bde., Linz 2001.

Merz, Max, Die Ziele und die Organisation der Elizabeth-Duncan-Schule, in: Elizabeth-Duncan-Schule Marienhöhe/Darmstadt, Jena 1912.

Meyrink, Gustav, Der Golem, Frankfurt am Main, 2011 [EA 1915].

Miers, Horst E., Lexikon des Geheimwissens, München 1993.

Misch, Georg, Geschichte der Autobiographie. Bd.1: Das Altertum. 1. Hälfte, Frankfurt am Main 1949.

Misch, Georg, Begriff und Ursprung der Autobiographie, in: Günter Niggl (Hg.), Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung, Darmstadt 1998, 33–54.

Mitgutsch, Anna, Die Grenzen der Integrität. Überlegungen zur Situation der Künstler und Schriftsteller in totalitären Systemen, in: Birgit Kirchmayr (Hg.), „Kulturhauptstadt des Führers". Kunst und Nationalsozialismus in Linz und Oberösterreich, Linz, Weitra 2008, 17–32.

Mitterbauer, Helga, Unruhe um einen Abseitigen. Alfred Kubin und der Nationalsozialismus, in: Theodor Kramer Gesellschaft (Hg.), Literatur der „Inneren Emigration" aus Österreich, Wien 1998, 337–355.

Möbius, Paul J., Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes, Halle 1900.

Mommsen, Wolfgang J. (Hg.), Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg, München 1996.

Moraitis, George/Pollock, George H. (Hg.), Psychoanalytic Studies of Biography, Madison, Conn 1987.

Mulford, Prentice, Der Unfug des Sterbens. Ausgewählte Essays. Bearbeitet und aus dem Englischen übertragen von Sir Galahad, München 1933.

Müller, Ulrike, Bauhaus-Frauen: Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design, München 2009.

Müller, W. K., Alfred Kubin in psychiatrischer Sicht, in: Materia Medica Nordmark, Sonderheft (1961), 1–16.

Müller-Thalheim, Wolfgang K., Erotik und Dämonie im Werk Alfred Kubins. Eine psychopathologische Studie, München 1970.

Mulot-Déri, Sibylle, Sir Galahad. Porträt einer Verschollenen, Frankfurt am Main 1987.

Nagl, Michaela, Bildende Kunst in Oberdonau, in: Birgit Kirchmayr (Hg.), „Kulturhauptstadt des Führers“. Kunst und Nationalsozialismus in Linz und Oberösterreich, Linz, Weitra 2008, 79–114.

Neuhäuser, Renate, Aspekte des Politischen bei Kubin und Kafka. Eine Deutung der Romane Die andere Seite und Das Schloß, Würzburg 1998.

Ní Dhúill, Caitríona, Lebensbilder. Biographie und die Sprache der bildenden Künste, in: Bernhard Fetz (Hg.), Die Biographie. Zur Grundlegung ihrer Theorie, Berlin, New York 2009, 473–499.

Niggl, Günter (Hg.), Die Autobiographie: Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung, Darmstadt 1998.

Nochlin, Linda, Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben? [Why Have There Been No Great Women Artists, in: ArtNews Januar 1971], in: Beate Söntgen (Hg.), Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft, Berlin 1996, 27–56.

Nolde, Emil, Mein Leben, Köln 2008 [1931].

Nowak-Thaller, Elisabeth, Klemens Brosch. Kunst und Sucht des Zeichengenies, Linz 2015.

Oberchristl, Monika/Spindler, Gabriele (Hg.), Alfred Kubin und seine Sammlung, Weitra 2015.

Oberhuber, Oswald/Weibel, Peter (Hg.), Österreichs Avantgarde 1900–1938, Wien 1976.

Oberösterreichische Landesgalerie (Hg.), Aloys Wach 1892–1940. Ausstellungskatalog, Linz 1993.

Oehm, Heidemarie, „Der Golem“ (1915) von Gustav Meyrink, in: Winfried Freund (Hg.), Spiegel im dunklen Wort. Analysen zur Prosa des frühen 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main, Bern 1983, 177–203.

Olden, Rudolf (Hg.), Das Wunderbare oder Die Verzauberten. Propheten in deutscher Krise, Berlin 1932.

Osten, Philipp (Hg.), Patientendokumente: Krankheit in Selbstzeugnissen, Stuttgart 2010.

Österreichisches Staatsarchiv (Hg.), Beruf(ung) Archivar. Festschrift für Lorenz Mikoletzky, Wien, Innsbruck 2011.

Patka, Erika (Hg.), Oskar Kokoschka: Symposion, abgehalten von der Hochschule für angewandte Kunst in Wien anlässlich des 100. Geburtstages des Künstlers, Salzburg, Wien 1986.

Pelinka, Anton, Die gescheiterte Republik. Kultur und Politik in Österreich 1918–1938, Wien 2017.

Peter, Frank-Manuel (Hg.), Isadora & Elizabeth Duncan in Deutschland. Isadora & Elizabeth Duncan in Germany, Köln 2000.

Peters, Hans Albert/Brockhaus, Christoph (Hg.), Alfred Kubin. Das zeichnerische Frühwerk bis 1904, Baden-Baden 1977.

Peters, Olaf, Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus. Affirmation und Kritik 1931–1947, Berlin 1998.

Pfoser, Alfred/Renner, Gerhard, ‚Ein Toter führt uns an!', in: Emmerich Tálos (Hg.), Austrofaschismus. Politik, Ökonomie, Kultur, 1933–1938, Wien 2005, 338–357.
Plakolm-Forsthuber, Sabine, Künstlerinnen in Österreich 1897–1938. Malerei, Plastik, Architektur, Wien 1994.
Platzer, Monika/Storch, Ursula (Hg.), Kinetismus. Wien entdeckt die Avantgarde, Ostfildern 2006.
Pletsch, Carl, On the Autobiographical Life of Nietzsche, in: George Moraitis/George H. Pollock (Hg.), Psychoanalytic Studies of Biography, Madison, Conn 1987, 405–444.
Pletsch, Carl, Young Nietzsche. Becoming a Genius, New York 1991.
Prager, Katharina, Berthold Viertel. Eine Biografie der Wiener Moderne, Wien, Köln, Weimar 2018.
Pühringer, Johanna, Psychogramm einer Künstlerin. Der Klessheimer Sendbote von Erika Giovanna Klien, in: Parnass (2000), 94–98.
Puschner, Uwe/Schmitz, Walter/Ulbricht Justus H. (Hg.), Handbuch zur „Völkischen Bewegung" 1871–1918, München-New Providence-London-Paris 1996.
Pytlik, Priska, Okkultismus und Moderne. Ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900, Paderborn 2005.

Raabe, Paul, Alfred Kubin. Leben-Werk-Wirkung. Im Auftrag von Dr. Kurt Otte, Kubin-Archiv Hamburg, Hamburg 1957.
Raabe, Paul, Erinnerungen an Kurt Otte, in: Annegret Hoberg (Hg.), Alfred Kubin. 1877–1959, München 1990, 389–392.
Rabinowich, Julya, Krötenliebe. Roman, Wien 2016.
Rachbauer, Tamara/Rachbauer, Manfred, Ranshofen – Geschichte(n) auf Schritt und Tritt, Norderstedt, 2012.
Radkau, Joachim, Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler, München, Wien 1998.
Ranshofen-Wertheimer, Egon, Die Heimkehr (1946), in: Stillere Heimat (1954), 33–48.
Rathkolb, Oliver, Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich, Wien 1991.
Rathkolb, Oliver, Die Janusköpfigkeit der ‚reaktionären Moderne' in Österreich von 1918 bis 1948. Anmerkungen zur Debatte um ‚konservative Revolution' und ‚entartete Kunst', in: Sabine Breitwieser (Hg.), Anti:modern. Salzburg inmitten von Europa zwischen Tradition und Erneuerung, München 2016, 29–46.
Rathmann, Thomas/Wegmann, Nikolaus (Hg.), „Quelle". Zwischen Ursprung und Konstrukt. Ein Leitbegriff in der Diskussion, Berlin 2004.
Rauchensteiner, Manfried, Der Erste Weltkrieg und das Ende der Habsburgermonarchie 1914–1918, Wien 2013.
Reinhold, Bernadette, Parallellauf des eigenen Lebens. Oskar Kokoschka als Soldat und Kriegsmaler im Ersten Weltkrieg, in: Zeitreise Österreich. Sonderausgabe 2014, 84–87.
Reinhold, Bernadette, „Weibliche artistische Arbeitskräfte" in spe – Frauenstudium an der frühen Kunstgewerbeschule. Ein unbequemer Rückblick, in: Gerald Bast/Anja Seipenbusch-Hufschmied/Patrick Werkner (Hg.), 150 Jahre Universität für Angewandte Kunst Wien. Ästhetik der Veränderung, Berlin, Boston 2017, 158–163.

Reinhold, Bernadette, Adolf Loos und Oskar Kokoschka – eine außergewöhnliche Männer- und Künstlerfreundschaft, in: Markus Kristan/Sylvia Mattl-Wurm/Gerhard Murauer (Hg.), Adolf Loos. Schriften, Briefe, Dokumente aus der Wienbibliothek im Rathaus, Wien 2018, 275–282.

Reulecke, Anne-Kathrin, „Die Nase der Lady Hester“. Überlegungen zum Verhältnis von Biographie und Geschlechterdifferenz (1993), in: Bernhard Fetz/Wilhelm Hemecker (Hg.), Theorie der Biographie. Grundlagentexte und Kommentar, Wien, New York 2011, 317–339.

Reulecke, Jürgen (Hg.), Generationalität und Lebensgeschichte im 20. Jahrhundert, München 2003.

Rieger, Bernd W., Inszenierung und Wirklichkeit. Einfluss des Künstlermythos auf die Interpretation des Werkes von Oskar Kokoschka während der expressionistischen Phase von 1908 bis 1923, Tübingen 2018.

Rochowanski, L. W, Das kinetische Marionetten-Theater der E. G. Klien (Nachdruck eines Textes aus Die neue Schaubühne, Berlin 1925, Heft 1), in: Bernhard Leitner (Hg.), Erika Giovanna Klien. Wien New York 1900–1957, Ostfildern-Ruit 2001, 60.

Rodlauer, Hannelore, Zur Entdeckung unbekannter Manuskripte aus Weininger Studienzeit, in: Paulus Manker (Hg.), Weiningers Nacht, Wien 1988, 191–193.

Rohrer, Paul, Als Venedig noch österreichisch war. Erinnerungen zweier Offiziere, Stuttgart 1913.

Rosenberg, Alfred, Der Mythus des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit, München 1930.

Rosenthal, Gabriele, Erlebte und erzählte Lebensgeschichte. Gestalt und Struktur biographischer Selbstbeschreibungen, Frankfurt am Main, New York 1995.

Rotzoll, Maike, „Ich muss zeichnen bis zur Raserei, nur zeichnen“. Genie und Wahnsinn in autopathographischen Ego-Dokumenten von Künstlern aus dem frühen 20. Jahrhundert, in: Philipp Osten (Hg.), Patientendokumente. Krankheit in Selbstzeugnissen, Stuttgart 2010, 177–193.

Rudert, Thomas, Konservativer Galeriedirektor–Kulturdiplomat der Weimarer Republik–NS-Sonderbeauftragter. Bausteine zu einer Biografie Hans Posses, in: Gilbert Lupfer/Thomas Rudert (Hg.), Kennerschaft zwischen Macht und Moral. Annäherungen an Hans Posse (1879–1942), Köln 2015, 61–149.

Runge, Anita, Gender Studies, in: Christian Klein (Hg.), Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien, Stuttgart, Weimar 2009, 402–407.

Rupnow, Dirk/Lipphardt, Veronika/Thiel, Jens/Wessely, Christina (Hg.), Pseudowissenschaft. Konzeptionen von Nichtwissenschaftlichkeit in der Wissenschaftsgeschichte, Frankfurt am Main 2008.

Ruppert, Wolfgang, Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1998.

Ruppert, Wolfgang, Künstler! Kreativität zwischen Mythos, Habitus und Profession, Wien, Köln, Weimar 2018.

Ruthner, Clemens, Traum(kolonial)reich. Die andere Seite als literarische Versuchsstation des k. u. k. Weltuntergangs, in: Peter Assmann (Hg.), Alfred Kubin und die Phantastik. Ein aktueller Forschungsrundblick, Wetzlar 2011, 78–102.

Sabisch, Katja, Das Weib als Versuchsperson. Medizinische Menschenexperimente im 19. Jahrhundert am Beispiel der Syphilisforschung, Bielefeld 2007.

Sachs, Hanns, Die andere Seite. Ein phantastischer Roman mit 52 Zeichnungen von Alfred Kubin, in: Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften. Hg. von Sigmund Freud (1912), 197–204.

Schade, Sigrid, Zur Metapher vom „Künstler als Seismograph“, in: Sabine Fastert/Alexis Joachimides/Verena Krieger (Hg.), Die Wiederkehr des Künstlers. Themen und Positionen der aktuellen Künstler/innenforschung, Köln, Weimar, Wien 2011, 131–145.

Schäfer, Thomas/Völter, Bettina, Subjekt-Positionen. Michel Foucault und die Biographieforschung, in: Bettina Völter/Dausien Bettina/Helma Lutz/Gabriele Rosenthal (Hg.), Biographieforschung im Diskurs, Wiesbaden 2005, 161–188.

Schaffer, Nikolaus, Kundschafterinnen der Moderne. Maria Cyrenius, Hilde Exner, Klara Kuthe, Emma Schlangenhausen, Helene Taussig, in: Barbara Wally (Hg.), Künstlerinnen in Salzburg, Salzburg 1991, 53–70.

Schaffer, Nikolaus (Hg.), Helene von Taussig (1879–1942). Die geretteten Bilder. Ausstellungskatalog, Salzburg 2002.

Schaser, Angelika, Emil Ludwigs Fingerzeig auf die Biographien in der Geschichtswissenschaft, in: Melanie Unseld/Christian von Zimmermann (Hg.), Anekdote-Biographie-Kanon. Zur Geschichtsschreibung in den schönen Künsten, Köln, Weimar, Wien 2013, 177–194.

Scheffler, Karl, Die Frau und die Kunst, Berlin o. J. [1908].

Scheuer, Helmut, Biographie. Studien zur Funktion und zum Wandel einer literarischen Gattung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Stuttgart 1979.

Schieferdecker, Uwe, Geschichte der Stadt Dresden, Gudensberg-Gleichen 2003.

Schmidt, Diether, Dresdner Rot. Oskar Kokoschka 1916 bis 1923 in Dresden und seine Beziehungen zur Dresdner Kunst, in: Erika Patka (Hg.), Oskar Kokoschka. Symposion, abgehalten von der Hochschule für angewandte Kunst in Wien anlässlich des 100. Geburtstages des Künstlers, Salzburg, Wien 1986, 203–219.

Schmidt, Doris (Hg.), Briefe an Günther Franke. Porträt eines deutschen Kunsthändlers, Köln 1970.

Schmidt-Bergmann, Hansgeorg, Futurismus: Geschichte, Ästhetik, Dokumente, Reinbeck bei Hamburg 1993.

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria, Die Legende vom Künstler - eine feministische Relektüre, in: Bundesdenkmalamt Wien/Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien (Hg.), Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven. (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte Bd. 53), Wien, Köln, Weimar 2004, 191–202.

Schmied, Wieland, Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. Bd. 6. 20. Jahrhundert, München, London, New York 2002.

Schmitt, Carl, Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien, Berlin 1963.
Schmitz, Oscar A. H., Brevier für Unpolitische. Wegweiser zum öffentlichen Leben, München 1923.
Schmitz, Oscar A. H, Brevier für Einsame. Fingerzeige zu neuem Leben, München 1923.
Schmitz, Oscar A. H., Das wilde Leben der Boheme. Tagebücher. Bd.1: 1896–1906. Hg. von Wolfgang Martynkewicz, Berlin 2006.
Schmitz, Oscar A. H., Ein Dandy auf Reisen. Tagebücher. Bd. 2: 1907–1912. Hg. von Wolfgang Martynkewicz, Berlin 2007.
Schmitz, Oscar A. H., Durch das Land der Dämonen. Tagebücher. Bd. 3: 1912–1918. Hg. von Wolfgang Martynkewicz, Berlin 2007.
Schmitz, Rainer, Schwärmer-Schwindler-Scharlatane. Magie und geheime Wissenschaften, Wien, Köln, Weimar 2011.
Schmitz, Walter/Schneider, Uwe, Völkische Semantik bei den „Münchner Kosmikern" und im George-Kreis, in: Uwe Puschner/Walter Schmitz/Ulbricht Justus H. (Hg.), Handbuch zur „Völkischen Bewegung" 1871–1918, München-New Providence-London-Paris 1996, 711–746.
Schneede, Uwe M./Kunst- und Ausstellungshalle Bonn (Hg.), 1914. Die Avantgarden im Kampf, Köln, 2013.
Scholz, Albrecht, Ärzte und Patienten in Dresdner Naturheilsanatorien, in: Medizin-Bibliothek-Information (2004), 13–19.
Schonlau, Anja, Syphilis in der Literatur. Über Ästhetik, Moral, Genie und Medizin (1880–2000), Würzburg 2005.
Schopenhauer, Arthur, Die Welt als Wille und Vorstellung. Erster Band, Wiesbaden 1972.
Schopenhauer, Arthur, Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften. Erster Band, Wiesbaden 1972 [EA 1850].
Schorske, Carl E., Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle, Wien 2017 (amerik. Original: Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture, New York 1980).
Schröder, Klaus-Albrecht, Malerei in Österreich zwischen den Kriegen, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), Kunst aus Österreich 1896–1996, München, New York 1996, 34–41.
Schulze, Winfried (Hg.), Ego-Dokumente. Annäherung an den Menschen in der Geschichte, Berlin 1996.
Schulze, Winfried, Ego-Dokumente. Annäherung an den Menschen in der Geschichte? Vorüberlegungen für die Tagung „Ego-Dokumente", in: Winfried Schulze (Hg.), Ego-Dokumente. Annäherung an den Menschen in der Geschichte, Berlin 1996, 11–30.
Schuster, Peter-Klaus/Arndt, Karl (Hg.), Nationalsozialismus und „Entartete Kunst": Die „Kunststadt" München 1937, München 1998.
Schuster, Walter/Schimböck, Maximilian/Schweiger, Anneliese (Hg.), Stadtarchiv und Stadtgeschichte. Forschungen und Innovationen. Festschrift für Fritz Mayrhofer, Linz 2004.
Schvey, Henry I., Mit dem Auge des Dramatikers. Das Visuelle Drama bei Oskar Kokoschka, in: Erika Patka (Hg.), Oskar Kokoschka. Symposion, abgehalten von der Hochschule für

angewandte Kunst in Wien anlässlich des 100. Geburtstages des Künstlers, Salzburg, Wien 1986, 100–113.

Schwarz, Werner/Spitaler, Georg/Wikidal, Elke (Hg.), Das Rote Wien. 1919–1934. Ideen, Debatten, Praxis, Basel 2019.

Schweiger, Hannes, Das Leben als U-Bahnfahrt. Zu Pierre Bourdieu „Die biographische Illusion", in: Bernhard Fetz/Wilhelm Hemecker (Hg.), Theorie der Biographie. Grundlagentexte und Kommentar, Wien, New York 2011, 311–316.

Schweiger, Werner J., Der junge Kokoschka. Leben und Werk, 1904–1914, Wien 1983.

Schweiger, Werner J., Zwischen Anerkennung und Verteufelung. Zur Rezeptionsgeschichte von Kokoschkas Frühwerk, in: Erika Patka (Hg.), Oskar Kokoschka. Symposion, abgehalten von der Hochschule für angewandte Kunst in Wien anlässlich des 100. Geburtstages des Künstlers, Salzburg, Wien 1986, 114–126.

Segal, Joes, Krieg als erlösende Perspektive für die Kunst, in: Wolfgang J. Mommsen (Hg.), Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg, München 1996, 165–170.

Seifert, Nicole, Tagebuchschreiben als Praxis, in: Renate Hof/Susanne Rohr (Hg.), Inszenierte Erfahrung. Gender und Genre in Tagebuch, Autobiographie, Essay, Tübingen 2008, 39–60.

Seiger, Hans/Lunardi, Michael/Populorum, Peter Josef (Hg.), Im Reich der Kunst. Die Wiener Akademie der bildenden Künste und die faschistische Kunstpolitik, Wien 1990.

Semrau, Eugen, Erleuchtung und Verblendung. Einflüsse esoterischen Gedankenguts auf die Entwicklung der Wiener Moderne, Innsbruck, Wien, Bozen 2012.

Settele, Christoph, Zum Mythos Frau im Frühwerk Alfred Kubins, Luzern 1992.

Siegfried, Detlef, Das Flugzeug, in: Alexa Geisthövel/Habbo Knoch (Hg.), Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main, New York 2005, 47–56.

Siegfried Kracauer (Hg.), Das Ornament der Masse. Essays, Frankfurt am Main 1963.

Simharl, Ernest, Das Geheimnis der Ur-Kraft. Carl Schappeller und das Medium Antschi, o. O. 2010.

Simmel, Georg, Die Großstädte und das Geistesleben, in: Rüdiger Kramme/Angela Rammstedt/Otthein Rammstedt (Hg.), Georg Simmel. Gesamtausgabe. Bd. 7: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908, Frankfurt am Main 1995, 116–131.

Sir Galahad [Bertha Eckstein-Diener], Die Kegelschnitte Gottes, München 1932.

Sir Galahad [Bertha Eckstein-Diener], Mütter und Amazonen. Ein Umriss weiblicher Reiche, München 1932.

Slapnicka, Harry, Wenig Extreme in einer Zeit voller Extreme. Die bildende Kunst in Oberdonau, in: Kunstjahrbuch der Stadt Linz (1990/91), 116–157.

Smith, Sidonie/Watson, Julia (Hg.), Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives, Minneapolis 2010.

Sobol, Joshua, Weiningers Nacht, in: Paulus Manker (Hg.), Weiningers Nacht, Wien 1988, 9–83.

Söderqvist, Thomas, Wissenschaftsgeschichte à la Plutarch. Biographien über Wissenschaftler als tugendethische Gattung, in: Hans Erich Bödeker (Hg.), Biographie schreiben, Göttingen 2003, 285–325.

Söntgen, Beate (Hg.), Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft, Berlin 1996.
Soussloff, Catherine M., Der Künstler im Text – Die Rhetorik des Künstlermythos, in: Christopher F. Laferl/Anja Tippner (Hg.), Leben als Kunstwerk. Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert, Bielefeld 2011, 29–58.
Speck, Ute, Unbeabsichtigte Autobiographik? Briefe von Rosa Luxemburg als Ich-Entwürfe, in: Michaela Holdenried (Hg.), Geschriebenes Leben. Autobiographik von Frauen, Berlin 1995, 244–255.
Spengler, Oswald, Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte. Bd. 2: Welthistorische Perspektiven, München 1922.
Spengler, Oswald, Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte. Bd. 1: Gestalt und Wirklichkeit, München, 1923 [EA 1918].
Spielmann, Heinz (Hg.), Oskar Kokoschka. Das schriftliche Werk. Bd. 1. Dichtungen und Dramen, Hamburg 1973.
Spielmann, Heinz (Hg.), Oskar Kokoschka. Das schriftliche Werk. Bd. 2: Erzählungen, Hamburg 1974.
Spielmann, Heinz (Hg.), Oskar Kokoschka. Das schriftliche Werk. Bd. 3: Vorträge, Aufsätze, Essays zur Kunst, Hamburg 1975.
Spielmann, Heinz (Hg.), Oskar Kokoschka. Das schriftliche Werk. Bd. 4: Politische Äußerungen, Hamburg 1976.
Spielmann, Heinz, Oskar Kokoschka: Leben und Werk, Köln 2003.
Spindler, Gabriele (Hg.), „Geistesfrische". Alfred Kubin und die Sammlung Prinzhorn, Linz 2013.
Stadler, Friedrich, Der Wiener Kreis. Ursprung, Entwicklung und Wirkung des Logischen Empirismus im Kontext, Dordrecht, Heidelberg, London, New York 2015.
Stanley, Liz, The Auto/Biographical I. The Theory and Practice of Feminist Auto/Biography, Manchester 1992.
Steiner, Rudolf, Menschenschicksale und Völkerschicksale. Vierzehn Vorträge, gehalten in Berlin vom 1. September 1914 bis 6. Juli 1915, Dornach 1981.
Steinmetz, Ludwig, Arbeit und Kunst der Elizabeth Duncan Schule in Schloss Kleßheim bei Salzburg, in: Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst und künstlerisches Frauen-Arbeiten (1926–1927), 384–390.
Steinwender, Brita, Du Engel – Du Teufel. Emmy Haesele und Alfred Kubin, eine Liebesgeschichte, Innsbruck, Wien, 2009.
Stepanova, Maria, Nach dem Gedächtnis. Roman, Berlin 2018.
Stern, Robert A. M./Gilmartin, Gregory/Mellins, Thomas, New York 1930. Architecture and Urbanism Between the Two World Wars, New York 1987.
Storch, Ursula, Text im Bild. Schriftelemente im Kinetismus, in: Monika Platzer/Ursula Storch (Hg.), Kinetismus. Wien entdeckt die Avantgarde, Ostfildern 2006, 118–125.
Sturm, Martin/Tholen, Georg Christoph/Zendron, Rainer (Hg.), Phantasma und Phantome.

Gestalten des Unheimlichen in Kunst und Psychoanalyse. Kubin-Projekt Bd. 5, Linz, Salzburg 1995.

Sultano, Gloria, „Artist in Exile“ – Streiflichter aus dem Exil, in: Gloria Sultano/Patrick Werkner (Hg.), Oskar Kokoschka. Kunst und Politik 1937–1950, Wien 2003, 119–158.

Sultano, Gloria, „Eine Art Schwanengesang“ – Die Kokoschka-Ausstellung im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie 1937, in: Gloria Sultano/Patrick Werkner (Hg.), Oskar Kokoschka. Kunst und Politik 1937–1950, Wien 2003, 17–72.

Sultano, Gloria, OK und die Ausstellung „Entartete Kunst“, in: Gloria Sultano/Patrick Werkner (Hg.), Oskar Kokoschka. Kunst und Politik 1937–1950, Wien 2003, 73–118.

Sultano, Gloria/Werkner, Patrick (Hg.), Oskar Kokoschka. Kunst und Politik 1937–1950, Wien 2003.

Symons, A. J. A., The Quest for Corvo. An Experiment in Biography, New York 2001 [EA 1934].

Tabor, Jan (Hg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956, Baden 1994.

Tálos, Emmerich/Dachs, Herbert/Hanisch, Ernst/Staudinger, Anton (Hg.), Handbuch des politischen Systems Österreichs. Erste Republik 1918–1933, Wien 1995.

Tálos, Emmerich (Hg.), Austrofaschismus: Politik, Ökonomie, Kultur, 1933–1938, Wien 2005.

Tammen, Silke, „Seelenkomplexe“ und „Ekeltechniken“ – von den Problemen der Kunstkritik und Kunstgeschichte mit der „Handarbeit“, in: Anja Zimmermann (Hg.), Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung, Berlin 2006, 215–239.

Tanner, Jakob, Historische Anthropologie zur Einführung, Hamburg 2004.

Taschwer, Klaus, Der Fall Paul Kammerer. Das abenteuerliche Leben des umstrittensten Biologen seiner Zeit, München 2016.

Theodor Kramer Gesellschaft (Hg.), Literatur der „Inneren Emigration“ aus Österreich. Zwischenwelt 6, Wien 1998.

Thumser-Wöhs, Regina, „…zauberlacht Unlust in blaue Heiterkeit“. Sucht und Kunst im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Innsbruck 2017.

Tietze, Hans, Die Demokratie und die Künstler, in: Kunstchronik und Kunstmarkt (1919), Nr. 29 (2.Mai 1919), 589–592.

Trubel, Veronika, Die Künstler und der Krieg: Der Erste Weltkrieg und die Maler der Kunstgruppe des k. u. k. Kriegspressequartiers, Wien 1996.

Turner, A. Richard, Inventing Leonardo, New York 1993.

Ullrich, Wolfgang, Was war Kunst? Biographien eines Begriffs, Frankfurt 2005.

Unseld, Melanie/Zimmermann, Christian von (Hg.), Anekdote-Biographie-Kanon. Zur Geschichtsschreibung in den schönen Künsten, Köln, Weimar, Wien 2013.

Urban, Bernd (Hg.), Thomas Mann. Freud und die Psychoanalyse: Reden, Briefe, Notizen, Betrachtungen, Frankfurt am Main 1991.

Vasari, Giorgio, Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567. Hg. von Ludwig Schorn, Stuttgart, Tübingen, 1832.
Verein Bilger-Haus (Hg.), Das Bilger-Breustedt-Haus, Schärding 2004.
Viertel, Berthold, Das gespaltene Ich, in: Siglinde Bolbecher/Konstantin Kaiser (Hg.), Berthold Viertel. Kindheit eines Cherub. Autobiographische Fragmente, Wien 1991, 10–13.
Vinken, Barbara, Die deutsche Mutter. Der lange Schatten eines Mythos, München 2001.
Völter, Bettina/Dausien Bettina/Lutz, Helma/Rosenthal, Gabriele (Hg.), Biographieforschung im Diskurs, Wiesbaden 2005.

Waal, Edmund de, The Hare with Amber Eyes. A Hidden Inheritance, London 2010.
Wach, Aloys, Improvisation zum Thema: Der Dichter und der Engelmensch, in: Jahrbuch Maerz (1931), 31–35.
Wach, Aloys, Schin, der Herr der Zahl 22. Die Wahrheit über Schloß Aurolzmünster, o. O., 1933.
Wach, Aloys, Aloys Wach in einer Selbstdarstellung (1925), in: Ausstellungsgruppe FIRESÜ (Hg.), Aloys Wach 1892–1940. Gedächtnisausstellung Braunau 1979, Ried im Innkreis 1979, 13–17.
Wachlmayr, Alois, Das Christgeburtsbild der frühen Sakralkunst, München 1939.
Wagner, Manfred, Zur österreichischen Kulturgeschichte der Zwischenkriegszeit, in: Christoph Bertsch/Markus Neuwirth (Hg.), Die ungewisse Hoffnung. Österreichische Malerei und Graphik zwischen 1918 und 1938. Ausstellungskatalog. Salzburg, Wien 1993, 7–15.
Wally, Barbara, Emmy Haesele 1894–1987. Leben und Werk, Wien 1993.
Webb, James, Das Zeitalter des Irrationalen. Politik, Kultur und Okkultismus im 20. Jahrhundert. Hg. von Marco Frenschkowski und Michael Siefener, Wiesbaden 2008.
Weidinger, Alfred, Oskar Kokoschka. Träumender Knabe – Enfant terrible, in: Agnes Husslein-Arco/Alfred Weidinger (Hg.), Kokoschka. Träumender Knabe – Enfant terrible, Weitra 2008, 7–293.
Weidinger Alfred, Kokoschka und Alma Mahler, München 1996.
Weininger, Otto (Hg.), Über die letzten Dinge, Wien, Leipzig 1922 [EA 1907].
Weininger, Otto, Über Henrik Ibsen und seine Dichtung „Peer Gynt“, in: Otto Weininger (Hg.), Über die letzten Dinge, Wien, Leipzig 1922 [EA 1907], 1–47.
Weininger, Otto, Geschlecht und Charakter, München, 1980 [EA 1903].
Weinstein, Joan, Die Neugestaltung des Kunstlebens in der Münchener Revolution, in: Helmut Friedel/Justin Hoffmann (Hg.), Süddeutsche Freiheit. Kunst der Revolution in München 1919, München 1993, 17–28.
Welzer, Harald, Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung, München 2008.
Wenninger, Florian/Dreidemy, Lucile (Hg.), Das Dollfuß-Schuschnigg-Regime 1933–1938. Vermessung eines Forschungsfeldes, Wien 2013.
Werkner, Patrick, In London: Die „politischen“ Bilder Kokoschkas, in: Gloria Sultano/Patrick Werkner (Hg.), Oskar Kokoschka. Kunst und Politik 1937–1950, Wien 2003, 177–212.
Wesel, Uwe, Der Mythos vom Matriarchat. Über Bachofens Mutterrecht und die Stellung von

Frauen in frühen Gesellschaften vor der Entstehung staatlicher Herrschaft, Frankfurt am Main 1980.
Wessely, Christina, Welteis. Eine wahre Geschichte, Berlin 2013.
Wimmer, Dorothee/Feilchenfeldt, Christina/Tasch, Stephanie (Hg.), Kunstsammlerinnen. Peggy Guggenheim bis Ingvild Goetz, Berlin 2009.
Winkelbauer, Thomas (Hg.), Vom Lebenslauf zur Biographie. Geschichte, Quellen und Probleme der historischen Biographik und Autobiographik, Horn, Waidhofen/Thaya 2000.
Winklbauer, Andrea/Fellner, Sabine (Hg.), Die bessere Hälfte. Jüdische Künstlerinnen bis 1938, Wien 2016.
Winter, Alfred (Hg.), Schule der bewegten Körper. Elizabeth Duncan und Erika Giovanna Klien in Salzburg, Salzburg 2001.
Wirth, Uwe (Hg.), Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2002.
Wittkower, Rudolf/Wittkower, Margot, Künstler. Außenseiter der Gesellschaft, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1965.
Wohlrab-Sahr, Monika, Entwicklungstendenzen des Okkulten. Wiederkehr des Verdrängten oder funktionale Differenzierung?, in: Historische Anthropologie. Kultur-Gesellschaft-Alltag (2013), 456–463.
Wohnout, Helmut, Im Zeichen des Ständeideals. Bedingungen staatlicher Kulturpolitik im autoritären Österreich 1933–1938, in: Jan Tabor (Hg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956, Baden 1994, 134–141.
Wutzel, Otto (Hg.), Margret Bilger. 1904–1971. Ausstellungskatalog Zisterzienserstift Schlierbach, Linz 1975.

Zilsel, Edgar, Die Geniereligion. Ein kritischer Versuch über das moderne Persönlichkeitsideal, mit einer historischen Begründung. Hg. und eingeleitet von Johann Dvorak, Frankfurt am Main 1990 [EA 1918].
Zimmermann, Anja, Einführung: Gender als Kategorie kunsthistorischer Forschung, in: Anja Zimmermann (Hg.), Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung, Berlin 2006, 9–35.
Zimmermann, Anja (Hg.), Kunstgeschichte und Gender: Eine Einführung, Berlin 2006.
Zimmermann, Christian von, Biographische Anthropologie. Menschenbilder in lebensgeschichtlicher Darstellung (1830–1940), Berlin 2006.
Zimmermann, Clemens/Reulecke, Jürgen (Hg.), Die Stadt als Moloch? Das Land als Kraftquell? Wahrnehmungen und Wirkungen der Großstädte um 1900, Basel, Boston, Berlin 1999.



# Personenregister